

Université de Montréal

L'influence des éléments de la musique populaire brésilienne  
dans mon esthétique musicale

*Par*

Gabriel José Melim Schwartz

Faculté de Musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en musique, option composition et création sonore

Septembre 2020

© Gabriel José Melim Schwartz, 2020



Université de Montréal

Faculté de Musique

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'influence des éléments de la musique populaire brésilienne  
dans mon esthétique musicale**

*Présenté par*

**Gabriel José Melim Schwartz**

*A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes*

**Jimmie LeBlanc**

Président-rapporteur

**Ana Sokolović**

Directeur de recherche

**François-Hugues Leclair**

Membre du jury



## Résumé

Ce mémoire aborde l'importance et la problématique de l'intégration d'éléments de la musique populaire brésilienne dans la composition de musique contemporaine de concert. Comme l'histoire de la musique peut le confirmer à travers ses grandes icônes, l'identification d'un peuple à sa propre culture sous la forme musicale est très importante, surtout dans le domaine de la composition. La présente recherche s'efforce de révéler les éléments qui incarnent l'essence du langage de la musique brésilienne dans ses différents styles, et de déterminer une manière de les intégrer dans un nouveau contexte esthétique, à savoir la composition contemporaine, sans qu'ils perdent leur lien avec la tradition et de façon qu'ils restent reconnaissables pour l'auditeur.

**Mots-clés** : Composition, Brésil, Folklore, Musique populaire, Musique Contemporaine, Langage musical, Essence musicale.



## **Abstract**

This dissertation will discuss the importance as well as problematize the insertion of elements from Brazilian popular music in the context of contemporary concert music composition. As the history of music can confirm by its great icons, the identification of a nation with its own culture through musical form is very important, especially in the field of composition. This research thus seeks to find elements that represent the essence of the Brazilian music language in its different styles and to determine how to apply them in a new aesthetic context – namely, contemporary composition – without losing their connection to tradition and while remaining recognizable to the listener.

**Keywords:** Composition, Brazil, Folklore, Popular music, Contemporary music, Musical language, Musical essence.



## Table des matières

Résumé .....	i
Abstract .....	iii
Table des matières .....	v
Liste des tableaux .....	vii
Liste des figures .....	ix
Liste des sigles et abréviations .....	xiii
Remerciements .....	xvii
Introduction : les musiques populaire et classique .....	1
Trois générations dans la musique brésilienne de concert .....	3
Les éléments de la musique populaire brésilienne .....	7
Le <i>choro</i> .....	7
<i>Choro</i> .....	8
<i>Maxixe</i> .....	9
Valse .....	10
Polka .....	10
Les rythmes du <i>Nordeste</i> .....	12
<i>Baião</i> .....	12
<i>Maracatu</i> .....	13
<i>Frevo</i> .....	14
La musique contemporaine et le concept de la composition .....	17
Analyse des œuvres .....	20
<i>AUÊ</i> – pour saxophone et gamelan .....	20
<i>Choro Anacruse</i> – quatuor .....	27
<i>Tambour</i> – pour orchestre .....	35

<i>Entremeio</i> – Pour quinze instruments .....	41
<i>Frevo Serial</i> – Pour Big Band .....	49
Conclusion.....	54
Références bibliographiques .....	57

## Liste des tableaux

<b>Tableau 1.</b>	Correspondance entre les voyelles, les noms et les notes du gamelan.....	21
<b>Tableau 2.</b>	Structure formelle d' <i>AUÊ</i> .....	22
<b>Tableau 3.</b>	Choix d'orchestration des éléments du <i>maracatu</i> dans le gamelan. ....	24
<b>Tableau 4.</b>	Structure formelle du <i>Choro Anacruse</i> . ....	27
<b>Tableau 5.</b>	Structure formelle d' <i>Entremeio</i> .....	42
<b>Tableau 6.</b>	Structure formelle de <i>Frevo Serial</i> .....	50



## Liste des figures

Figure 1. –	Écriture du rythme de <i>choro</i> pour <i>pandeiro</i> . Extrait du livre <i>Pandeirada Brasileira</i> . . . . .	8
Figure 2. –	Description de la notation adoptée par Vina Lacerda pour le <i>pandeiro</i> . Extrait du livre <i>Instrumentos e Ritmos Brasileiros vol. II</i> . . . . .	8
Figure 3. –	Équivalence entre deux notations différentes pour le son de basse étouffé du <i>pandeiro</i> . . . . .	9
Figure 4. –	Exemple du rythme de <i>choro</i> pour guitare. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	9
Figure 5. –	Écriture du rythme de <i>maxixe</i> pour <i>pandeiro</i> . Extrait du livre <i>Pandeirada Brasileira</i> . . . . .	9
Figure 6. –	Exemple du rythme de <i>maxixe</i> pour guitare avec la rythmique condensée de la percussion. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	10
Figure 7. –	Exemple du rythme de valse pour guitare. Extrait du livre <i>O violão de 7 cordas – Teoria e prática</i> . . . . .	10
Figure 8. –	Écriture du rythme de polka pour <i>pandeiro</i> . Extrait du livre <i>Pandeirada Brasileira</i> . . . . .	10
Figure 9. –	Exemple du rythme de polka pour guitare. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	11
Figure 10. –	Écriture du rythme de <i>baião</i> pour les percussions traditionnelles <i>zabumba</i> , triangle et <i>agogô</i> . Extrait du livre <i>Percuteria</i> . . . . .	12
Figure 11. –	Exemple du rythme de <i>baião</i> pour guitare. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	13
Figure 12. –	Écriture du rythme de <i>maracatu</i> pour les percussions traditionnelles, la caisse claire, l' <i>alfaia</i> , le <i>gonguê</i> et le <i>xequerê</i> . Extrait du livre <i>Percuteria</i> . . . . .	13
Figure 13. –	Exemple du rythme de <i>maracatu</i> pour guitare avec la rythmique condensée des percussions. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	14
Figure 14. –	Écriture du rythme de <i>frevo</i> pour percussions traditionnelles, la caisse claire, le <i>surdo</i> et le <i>pandeiro</i> . Extrait du livre <i>Percuteria</i> . . . . .	14
Figure 15. –	Exemple du rythme de <i>frevo</i> pour guitare avec la rythmique condensée des percussions. Extrait du livre <i>Ritmos Brasileiros para violão</i> . . . . .	15
Figure 16. –	Les noms des notes représentés par les voyelles. Extrait du livre <i>The Art of Twentieth-century Balinese Music</i> . . . . .	21
Figure 17. –	Mode du gamelan. . . . .	21
Figure 18. –	Extrait de la pièce <i>AUÊ</i> avec la phrase thème au saxophone et l'orchestration de l'ensemble de gamelan avec les voix parlées. . . . .	23

Figure 19. –	Écriture de la clave rythmique jouée par l' <i>agôgô</i> .....	23
Figure 20. –	Écriture condensée du rythme de <i>maracatu</i> pour batterie où l'on peut voir la caisse claire en haut, la grosse caisse en bas (qui fait le rôle de l' <i>alfaia</i> ) et le charleston (les notes marquées avec le « x »). .....	24
Figure 21. –	Éléments rythmiques du <i>maracatu</i> intégrés à l'orchestration de l'ensemble de gamelan pour <i>AUÊ</i> . .....	25
Figure 22. –	Base des données musicales avec les motifs mélodico-rythmiques du <i>choro</i> et de la <i>maxixe</i> en <i>do</i> majeur, créée pour la composition de <i>Choro Anacruse</i> . .....	28
Figure 23. –	Exemple de l'intégration de la base des données musicales du <i>choro</i> et de la <i>maxixe</i> avec le procédé du contrepoint imitatif, avec transposition une tierce mineure au-dessus. ....	29
Figure 24. –	Base des données musicales sur l'ornementation du <i>choro</i> . .....	29
Figure 25. –	Exemple de l'intégration de la base des données musicales à l'ornementation du <i>choro</i> au piano solo. ....	30
Figure 26. –	Exemple du rythme d'accompagnement influencé par Egberto Gismonti. ....	31
Figure 27. –	Exemple de l'intégration de la ligne de basse jouée par le violoncelle comme accompagnement pour la mélodie de la clarinette. ....	32
Figure 28. –	Transition entre les parties C e D avec le changement de tempo. ....	32
Figure 29. –	Variations rythmiques sur le <i>choro</i> et la polka. ....	33
Figure 30. –	Figures rythmiques originales du <i>choro</i> et de la polka. ....	33
Figure 31. –	Intégration des variations rythmiques sur le <i>choro</i> et la polka dans la partie D de <i>Choro Anacruse</i> . .....	34
Figure 32. –	Série harmonique de la fondamentale <i>mi</i> . ....	36
Figure 33. –	Exemple de la texture représentative des oiseaux dans la section de bois de <i>Tambour</i> . ....	36
Figure 34. –	Exemple de la texture représentative de l'eau dans la section de cuivres de <i>Tambour</i> . ..	37
Figure 35. –	Illustration du début de la structure rythmique de la deuxième partie de <i>Tambour</i> . ....	37
Figure 36. –	Exemple de l'alternance entre deux accords basés dans la série harmonique, sur les notes <i>mi</i> et <i>do</i> dans la section de cuivres de l'orchestration de <i>Tambour</i> . ....	38
Figure 37. –	Illustration du début de la mélodie harmonisée par des quintes dans la troisième partie de <i>Tambour</i> . .....	39
Figure 38. –	Climax de <i>Tambour</i> à la mesure 106. ....	40
Figure 39. –	Dessin fait pour la création d' <i>Entremeio</i> avec les changements de textures, les différentes couches et densités. ....	41
Figure 40. –	Extrait de la base des données musicales avec des glissandos créée pour la texture du vent dans <i>Entremeio</i> . ....	42

Figure 41. –	Intégration de la texture de glissandos avec les rythmes caractéristiques brésiliens.....	43
Figure 42. –	Extrait de la base des données musicales créée pour la texture de la pluie dans <i>Entremeio</i> . .....	44
Figure 43. –	Intégration de la texture pointilliste avec les rythmes caractéristiques brésiliens. ....	45
Figure 44. –	Micro canon à quatre voix dans la section de bois. ....	45
Figure 45. –	Extrait de la texture des vagues dans la troisième partie d’ <i>Entremeio</i> . ....	46
Figure 46. –	Extrait de la texture statique dans la partie IV d’ <i>Entremeio</i> . ....	47
Figure 47. –	Extrait de la texture minimaliste dans la partie V d’ <i>Entremeio</i> . ....	47
Figure 48. –	Évolution de la mélodie qui est le motif de la texture minimaliste dans la partie V d’ <i>Entremeio</i> . ....	48
Figure 49. –	Exemple de l’intégration du rythme de <i>baião</i> dans la partie V d’ <i>Entremeio</i> . ....	48
Figure 50. –	Séries utilisées dans la composition de <i>Frevo Serial</i> . ....	49
Figure 51. –	Les thèmes A et B de <i>Frevo Serial</i> . ....	51
Figure 52. –	Exemple du <i>Riff</i> (partition transposée) utilisé dans la composition de <i>Frevo Serial</i> . ....	51
Figure 53. –	Exemple du <i>Bridge 3</i> (partition transposée) dans la composition <i>Frevo Serial</i> . ....	52



## Liste des sigles et abréviations

cAng : Cor anglais

cbsn. : Contrebasson

clBs. : Clarinette basse

H. : Harpe

m. : Mesure

picc. : Piccolo

pno. : Piano

T. : Timbales

Vc. : Violoncelle

Vln. : Violon



*À Andréa pour l'inspiration et la complicité.*



## Remerciements

À ma directrice de recherche Ana Sokolović, et encore à Pierre Michaud, Ron Di Lauro, Caroline Traube, Marie-Pierre Brassat, Jonathan Goldman, François de Médicis, François-Hugues Leclair, John Roney, F.X. Dupas, Tristan Capacchione, Ana Dall’Ara, Jean-Michaël Lavoie, Véronique Lefebvre, Véronique Lacroix, Jean-François Rivest, Alexandre David, Pierre Paré-Blais, Jules Brossard, Jacques-André Gratton, Paul Jutras, Fonds Marcel et Rolande Gosselin, Julie Gosselin, Christiane Laflamme. À tous ceux qui ont contribué dans mon parcours, Zelia Brandão, Gimpiero Pilatti, Sylvain Bureau, Luciano Lima, Aglaê Frigeri, Rodrigo Capistrano, André Rodrigues, Janete Andrade, Rodrigo Simões, Janaina Ravagnani, Vina Lacerda, Denis Mariano, Marco Pereira, Luiz Otávio Braga, Leandro Gaertner, Indionei Rodrigues, Pascal Bard, Evgenii Sakmarov, aux musiciens du NEM, de l’Orchestre de l’UdeM, de l’atelier de gamelan et de musique contemporaine, et finalement toute ma famille, surtout à ma conjointe Andréa Cañete, mes parents Luiz Carlos Telck Schwartz et Maria da Graça Melim Schwartz, mes frères Christian et Gustavo.



## Introduction : les musiques populaire et classique

Le Brésil est un immense pays. À chacune de ses régions correspond une diversité culturelle riche où foisonne une grande variété de manifestations folkloriques, de styles musicaux et de rythmes traditionnels. Je suis né à Curitiba, capitale de l'État du Paraná, dans le sud du Brésil, où l'identification culturelle avec une tradition régionale spécifique n'est pas très marquée. Notre diversité musicale se compose de styles issus d'autres parties du pays et d'ailleurs. On y retrouve la musique brésilienne, la musique classique, le jazz et le rock, et cette myriade d'influences constitue la base de ma formation et de mon expérience professionnelle. Je suis diplômé de l'École de Musique et des Beaux-Arts du Paraná, où j'ai étudié le répertoire classique pour la flûte avec Giampiero Pilatti. J'ai également suivi, en parallèle, des cours au Conservatoire de Musique Populaire Brésilienne avec Zélia Brandão et y ai obtenu le diplôme en flûte populaire. En outre, j'ai travaillé avec des groupes très divers qui ont tout autant façonné ma formation musicale :

- a) ***Le Trio Quintina*** a débuté en 1998 avec l'intention d'explorer la chanson brésilienne. J'ai eu l'occasion de commencer à créer des arrangements et de développer mes propres compositions, comme la chanson *Cuidado*<sup>1</sup>.
- b) ***L'Orchestre à vents de Curitiba***<sup>2</sup> constitue une espèce de *Big Band* brésilien où j'ai exercé entre 1998 et 2018 comme musicien, arrangeur et directeur adjoint. Avec cette formation, j'ai eu l'opportunité d'enregistrer quelques compositions comme *Na Boléa*<sup>3</sup>.
- c) ***Le Club du choro de Curitiba***<sup>4</sup> est un mouvement artistique autour du style du *choro*<sup>5</sup> auquel j'ai participé entre 2002 et 2010. Les participants s'engageaient à composer une pièce par mois qu'ils présentaient par la suite dans un petit festival local. En 2007, le Club a lancé son album où j'ai enregistré une composition personnelle, *Não sei mentir*<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Schwartz, Gabriel, *Cuidado*, Trio Quintina, Quintina Orchestra Trio, 1 CD, Sete Sóis (Sony ATV), QTO-01, 2009. Disponible sur : <https://youtu.be/nTLuAi1RfFA>

<sup>2</sup> En portugais : *Orquestra à base de sopro de Curitiba*.

<sup>3</sup> Schwartz, Gabriel, *Na boléa*, enregistré en 2013, Orquestra à Base de Sopro de Curitiba & Léa Freire, OABS & Léa Freire ao Vivo, 1 CD, Na Catêga Produções Musicais, NACAT CD004, 2014. Disponible sur : <https://soundcloud.com/gabriel-schwartz-1/na-bolea>

<sup>4</sup> En portugais : *Clube do choro de Curitiba*.

<sup>5</sup> Genre de musique brésilienne originaire de la fusion de la musique classique européenne avec les rythmes africains au Brésil à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel on trouve des mélodies très riches avec beaucoup d'improvisation.

<sup>6</sup> Schwartz, Gabriel, *Não sei mentir*, enregistré en 2006, Clube do choro de Curitiba, 1 CD, CCC – 1409, 2007. Disponible sur : <https://soundcloud.com/gabriel-schwartz-1/nao-sei-mentir-gabriel-schwartz-clube-do-choro-de-curitiba>

- d) *Le groupe Variétés contemporaines*<sup>7</sup> est un projet que j'ai amorcé en 2010. Il résultait de la fusion du style brésilien du *choro* et des influences du jazz dans la structure de la composition, c'est-à-dire dans la forme, dans l'approche harmonique ainsi que dans le mélange avec d'autres rythmes. Ma composition *Saída à Francesa*<sup>8</sup>, fusion des rythmes de la valse et de la *guarânia* paraguayenne, en est un bon exemple.

C'est dans ce contexte culturel que j'ai composé mes premières pièces de musique de concert. À cette époque-là, mon processus de composition s'opérait selon la tendance d'alors, c'est à dire avec une mélodie accompagnée et une harmonie qu'on peut considérer comme tonale la plupart du temps, façon de composer assez intuitive.

Ma première composition de concert, *Suíte de Cenas*<sup>9</sup> (2010), constituait déjà une tentative de récupération des influences de la musique populaire brésilienne. Il s'agissait d'un morceau écrit pour un petit ensemble composé d'une flûte, d'un piano, d'un violoncelle et de percussions. Il comprenait sept parties enchaînées, d'une durée approximative de 19 minutes, et s'inspirait en outre de musiques de films, afin de suggérer, dans chaque partie, différentes ambiances à l'auditeur.

Quelques années plus tard, j'ai écrit *Concertino Brasileiro para Flauta e Orquestra de Cordas* que j'ai achevé en 2017 et qui illustre ma recherche d'un style brésilien personnel de musique de concert. Ce morceau écrit en deux mouvements, *Valsa Querida*<sup>10</sup> et *Movido*<sup>11</sup>, présente la flûte comme instrument soliste accompagné d'un orchestre de cordes. Les thèmes mélodiques trouvent leur inspiration dans les chansons brésiennes et une structure formelle très proche de la celle du *choro* : A B – intermezzo – A – Coda. Dans le premier mouvement, la mélodie s'inspire de valses brésiennes ; le deuxième mouvement est un quaternaire qui se ressemble à un 12/8 grâce à des triolets récurrents faisant référence à des rythmes afro-brésiennes.

---

<sup>7</sup> En portugais : *Grupo Variedades contemporâneas*.

<sup>8</sup> Schwartz, Gabriel, *Saída à francesa*, enregistré en 2009, Variedades contemporâneas, 1 CD, Sete Sóis, DPR 1316, 2010. Disponible sur : <https://youtu.be/14Cp501XmjU>

<sup>9</sup> Schwartz, Gabriel, *Suíte de cenas*, enregistré en 2010, Gabriel Schwartz (flûte), Davi Sartori (piano), Raíff Dantas Barreto (violoncelle) et Danilo Koch (percussions). Disponible sur : <https://youtu.be/j5E7cQ1uFSY>

<sup>10</sup> Schwartz, Gabriel, *Valsa Querida*, enregistré en 2018, Gabriel Schwartz (flûte), Márcio Steuernagel (chef d'orchestre) et Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. Disponible seulement sur YouTube: [https://youtu.be/YNJxNq\\_EzZw](https://youtu.be/YNJxNq_EzZw)

<sup>11</sup> Schwartz, Gabriel, *Movido*, enregistré en 2018, Gabriel Schwartz (flûte), Márcio Steuernagel (chef d'orchestre) et Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba. Disponible seulement sur YouTube: <https://youtu.be/1nnh7cdT57I>

## Trois générations dans la musique brésilienne de concert

L'utilisation d'éléments de la musique populaire est un sujet qui a déjà été exploré chez de grands compositeurs brésiliens tels que Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali et, plus récemment, chez Egberto Gismonti, entre autres.

Heitor Villa-Lobos<sup>12</sup> (1887-1959) est sans doute le compositeur brésilien le plus célèbre du monde. Son œuvre est très vaste et variée en termes de formations. Il faisait montre d'un style remarquable, que ce soit dans l'écriture d'une pièce pour guitare solo ou pour une composition orchestrale. Né à Rio de Janeiro, il y a vécu la plus grande partie de sa vie et appris de nombreux *choros*, lesquels constituent sa plus grande influence, de même que la musique folklorique et la musique des peuples autochtones brésiliens. L'exemple le plus connu de l'intégration de ces éléments dans son œuvre est la série « *Choros* », quatorze compositions dont chacune a été conçue pour un ensemble musical différent, à l'exception du *Choros 1* pour guitare solo. De même, la pièce intitulée *Assobio à jato*<sup>13</sup> pour flûte et violoncelle, que j'ai eu l'occasion d'interpréter en 2008 et qui m'a beaucoup influencé, réunit ces influences.

Radamés Gnattali<sup>14</sup> (1906-1988) est né dans la ville de Porto Alegre, dans le sud du Brésil, où l'influence musicale est marquée par les rythmes des pays voisins comme le tango et le *chamamé* argentins, la *guarânia* paraguayenne, la *milonga* uruguayenne, etc. Cependant, Gnattali a également passé plusieurs années de sa vie à Rio de Janeiro qui l'a fortement initié au *choro*, style dans lequel il a composé de nombreuses pièces populaires. Gnattali disposait de son groupe instrumental depuis les années 1950 où il était déjà à l'avant-garde de la musique populaire brésilienne. Il se servait plus de cette formation instrumentale qui ressemblait aux groupes de jazz, avec piano, batterie et contrebasse, que d'un groupe traditionnel d'accompagnement du *choro* que l'on appelle un *conjunto regional*<sup>15</sup>. Ce dernier comprend en général une guitare classique, une

---

<sup>12</sup> HEITOR Villa-Lobos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11902/heitor-villa-lobos>>. Consultée le 31 août 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>13</sup> Villa-lobos, Heitor, *Assobio a jato (The jet Whistle)*, enregistré en 2009, Gabriel Schwartz (flûte), Dimos Goudaroulis (violoncelle). Disponible sur YouTube: [https://youtu.be/ep\\_arPmJVHk](https://youtu.be/ep_arPmJVHk)

<sup>14</sup> RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>>. Consultée le 31 août 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>15</sup> Littéralement, un « ensemble régional ».

guitare à sept cordes<sup>16</sup>, un *cavaquinho*<sup>17</sup> et un *pandeiro*<sup>18</sup>. Mon groupe *Variétés contemporaines* s'est constitué autour de cette esthétique. Par ailleurs, l'œuvre de Gnattali consacrée à la musique de concert est très vaste. L'une de ses compositions les plus connues qui fusionne la musique populaire et la musique classique s'intitule *Suite Retratos*<sup>19</sup>, dans laquelle Gnattali rend hommage à quatre des plus grands compositeurs brésiliens, Pixinguinha (1897-1973), Ernesto Nazareth (1863-1934), Anacleto de Medeiros (1866-1907) et Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Chacun des quatre tableaux se fonde sur un rythme brésilien différent et s'inspire d'une pièce du compositeur honoré, respectivement, le *choro* dans « *Carinhoso* », la valse dans « *Expansiva* », le *schottisch* dans « *Três Estrelinhas* » et la *maxixe* dans « *Gaúcho – Corta Jaca* ». Ce morceau a été dédié à Jacob do Bandolim (1918-1969) et écrit pour mandoline solo accompagné d'un *conjunto regional* en plus d'un orchestre à cordes classique.

Egberto Gismonti<sup>20</sup> (1947-) est né à Carmo, petit village de l'État de Rio de Janeiro. Après avoir étudié en France avec Nadia Boulanger et Jean Barraqué, il est retourné à la ville de Rio de Janeiro, où il habite actuellement. Comme Villa-Lobos, il a été lui aussi influencé par le *choro* et la musique des Indiens brésiliens. En outre, son œuvre est très représentative des rythmes du *Nordeste*, comme le *baião*, le *maracatu* et le *frevo*, que je décrirai dans les prochains chapitres. Il a en effet intitulé quelques-unes de ses pièces du nom du rythme correspondant (*Frevo*, *Maracatu*, *Baião Malandro*, etc.).

Gismonti, à l'instar de Radamés Gnattali, a été très influencé par le jazz, mais plutôt dans les années 1970. Ses albums *Circense*<sup>21</sup> et *Alma*<sup>22</sup> sont ceux que j'ai le plus écoutés. Dans le premier, Gismonti joue avec son groupe qui comptait Robertinho Silva à la batterie, Luiz Alves à la contrebasse, Mauro Senise à la flûte et au saxophone, et Gismonti lui-même au piano, aux guitares et à d'autres instruments exotiques. L'esthétique est très proche du jazz en termes d'arrangements. L'album *Alma* est un disque de piano solo et se rapproche plutôt d'un style classique, même si

---

<sup>16</sup> Guitare avec une corde de plus dans le grave, accordée en *do* ou *si*, qui exécute la ligne de basse.

<sup>17</sup> Petite guitare brésilienne à quatre cordes aigües en acier.

<sup>18</sup> Le tambourin brésilien à peau en cuir, mesurant habituellement dix pouces.

<sup>19</sup> Gnattali, Radamés, *Suite Retratos*, Jacob e seu Bandolim, 1 disque vinyle, CBS, 60099. 1964.

<sup>20</sup> EGBERTO GISMONTI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26104/egberto-gismonti>>. Consulté le 31 août 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<sup>21</sup> Gismonti, Egberto, *Circense*, 1 disque vinyle, EMI, 31C 064 422861D, 1980.

<sup>22</sup> Gismonti, Egberto, *Alma*, 1 disque vinyle, EMI, 31C 064 422965, 1986.

l'improvisation y est très présente. Gismonti est un artiste polyvalent qui a également écrit beaucoup de pièces pour orchestre, comme la suite *Sertões Veredas*<sup>23</sup> enregistrée par la Camerata Romeu de Cuba, et des versions orchestrales de quelques pièces comme *Frevo*, enregistrée par l'Orchestre symphonique d'État de Lituanie dans l'album *Meeting point*<sup>24</sup>.

Ces trois compositeurs brésiliens ont également en commun d'avoir chacun composé une vaste œuvre dédiée à la guitare (classique) solo. Cette information est très importante étant donné le fait que la guitare brésilienne dispose d'un langage particulier que l'on pourrait par exemple comparer en termes d'originalité à la guitare espagnole. Une grande partie de ces éléments remarquables dans ce langage viennent de la façon de jouer le *choro*. Ces trois compositeurs ont également favorisé le développement de ce langage très spécifique et représentatif de la culture brésilienne. De mon côté, bien que la guitare ne soit pas mon instrument principal, j'en ai beaucoup écouté et je suis très influencé par les œuvres pour guitare solo composées par Villa-Lobos, Gnattali et Gismonti.

Certains aspects musicaux plus spécifiques de l'influence de chacun de ces compositeurs dans mon travail sont décrits dans les exemples ci-dessous :

- a) Villa-Lobos : le langage de la guitare adapté à d'autres instruments solo ou orchestrations, et les éléments naturels comme sources d'inspiration pour un imaginaire musical. Je peux citer en exemple les pièces que j'ai composées pour violoncelle solo, le quatuor *Choro anacruse* et l'œuvre orchestrale *Tambour*.
- b) Radamés Gnattali : en plus de l'influence évidente du *choro* et du langage de la guitare, je reconnais l'influence de Radamés dans ma musique de par ma manière de présenter des thèmes populaires dans un nouveau contexte esthétique : dans la forme de musique de concert, en mélangeant le langage de la mélodie accompagnée et les *intermezzos* abstraits dans les orchestrations, en insérant des rythmes populaires dans les accompagnements orchestraux ou en soulignant les cadences pour les instruments solistes. Cette influence, que je note dans cette composition qui précède ce mémoire, *Concertino para Flauta e Orquestra de Cordas*, se retrouve également dans des œuvres présentes dans ce présent travail, comme *Tambour* et *AUÊ*.
- c) Egberto Gismonti : les éléments de sa composition que je peux facilement reconnaître dans mon travail sont essentiellement les trames rythmiques créées à travers des *ostinatos*, des polyrythmies et des accentuations sur des séquences de notes répétées. Ces éléments peuvent être observés dans des compositions telles que *Choro anacruse*, *Frevo Serial* et *Entremeio*.

---

<sup>23</sup> Gismonti, Egberto, *Sertões Veredas – Tributo à miscigenação*, Camerata Romeu, Zenaida Romeu (chef d'orchestre), Sudações, 2 CD, ECM, 2082/83, 2009.

<sup>24</sup> Gismonti, Egberto, *Meeting Point*, 1 CD, ECM 1586, 533 681-2, 1997.



## Les éléments de la musique populaire brésilienne

Après avoir décrit mes principales références parmi les compositeurs brésiliens, j'entends désormais présenter quelques éléments de la musique populaire brésilienne que j'ai utilisés durant la maîtrise comme base pour mes compositions. Ma formation a été très poussée dans le répertoire du *choro*, à l'exemple de Villa-Lobos et Radamés. Comme je suis, à l'instar de Gismonti, très attiré par les rythmes du *Nordeste*, je mets aussi en valeur dans ma recherche ces rythmes et ces styles que j'affectionne et dont j'ai une connaissance plus précise.

### Le *choro*

Le *choro* est le principal genre musical du sud-est du Brésil, à côté de la samba, et son plus grand représentant est le compositeur Pixinguinha. Le *choro* est un style qui prend ses racines dans la musique classique européenne, plus précisément dans sa structure harmonique et mélodique, fusionnée avec des rythmes africains rapportés par les esclaves venus au Brésil entre les XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Sa forme traditionnelle la plus courante (AA-BB-A-CC-A) est originaire de la forme du rondo classique. Dans le genre *choro*, nous pouvons citer quelques rythmes comme le *choro*<sup>25</sup> lui-même, la *maxixe*<sup>26</sup>, la valse<sup>27</sup>, la polka<sup>28</sup>, entre autres, qui étaient les danses populaires à la mode à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les exemples qui suivent sont des extraits de méthodes d'accompagnement de musique brésilienne, appliquées parfois à la guitare, parfois aux percussions.

---

<sup>25</sup> Exemple de *choro*: Pixinguinha, *Segura ele*, Aquiles Moraes (trompette), Nailor Proveta (clarinette), Alessandro Penezzi (guitare) e Rafael Toledo (*pandeiro*), série télé Brasil toca choro, TV Cultura, São Paulo, 2019. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/1YaLDmGI2sg>

<sup>26</sup> Exemple de matchiche: Pixinguinha, *Cheguei*, Zé da Velha (trombone) et Silvério Pontes (trompette), Ele e Eu, 1 CD, ZVSP1, 2000. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/sVh2FjvKkS8>

<sup>27</sup> Exemple de valse brésilienne: Pixinguinha, *Rosa*, Leandro Tigrão (flûte), Nailor Proveta (clarinette), Izaías Bueno (mandoline), Léo Maximo (guitare) e Israel Bueno (guitare à 7 cordes), série télé Brasil toca choro, TV Cultura, São Paulo, 2019. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/hXKqlokiFzs>

<sup>28</sup> Exemple de polka: Pixinguinha, *A vida é um buraco*, enregistré en 1930, Pixinguinha (flûte), disque 78rpm, Victor 33275-B. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/-fpiNoQHObQ>

## Choro

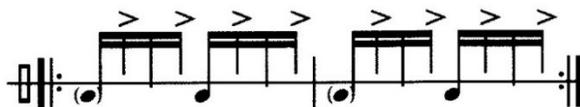


Figure 1. – Écriture du rythme de *choro* pour *pandeiro*<sup>29</sup>.  
Extrait du livre *Pandeirada Brasileira*<sup>30</sup>.

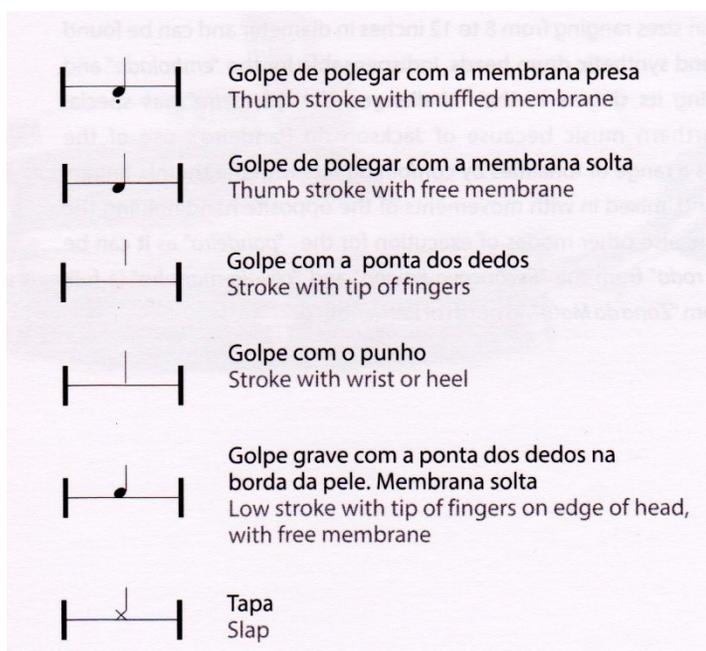


Figure 2. – Description de la notation adoptée par Vina Lacerda pour le *pandeiro*.  
Extrait du livre *Instrumentos e Ritmos Brasileiros vol. II*<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> *Pandeiro* : instrument de percussion d'une circonférence pouvant varier de 8 à 12 pouces et possédant une peau en cuir ou synthétique. Semblable au tambourin orchestral, le *pandeiro* brésilien a de petites plaques métalliques (*platinelas*) insérées dans son corps en bois étroit qui vibrent avec des touches sur la peau et avec le mouvement de l'instrument joué par le musicien avec ses mains, c'est-à-dire sans l'utilisation de baguettes.

<sup>30</sup> Vina Lacerda, *Pandeirada Brasileira*, Curitiba, Édition de l'auteur, 2007, p. 51.

<sup>31</sup> Schettini, Marcos Vinicius Lacerda, *Instrumentos e Ritmos Brasileiros, vol. II*, Curitiba, Édition de l'auteur, 2016, p. 34.

Les instruments de percussion populaires n’ont pas, encore aujourd’hui, de norme de notation très définie. J’ai choisi ici d’illustrer la notation du tambourin brésilien (le *pandeiro*) à travers la norme adoptée par le chercheur Vina Lacerda (Marcos Vinicius Lacerda Schettini). Cependant, il faut souligner une petite différence entre la notation utilisée par l’auteur dans ses exemples de l’édition 2007 du livre *Pandeirada Brasileira* et une autre répertoriée dans le livre *Instrumentos e Ritmos Brasileiros vol. II* de 2016. Dans la figure ci-dessous, nous pouvons voir l’équivalence entre les deux notations.

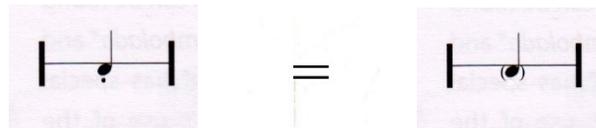


Figure 3. – Équivalence entre deux notations différentes pour le son de basse étouffé du *pandeiro*.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d’auteur. Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l’ouvrage en question précisé en note en bas de page et dans la bibliographie.

Figure 4. – Exemple du rythme de *choro* pour guitare.

Extrait du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>32</sup>.

## *Maxixe*



Figure 5. – Écriture du rythme de *maxixe* pour *pandeiro*.

Extrait du livre *Pandeirada Brasileira*<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Marco Pereira, *Ritmos Brasileiros para violão*, Rio de Janeiro, Garbolights, 2007, p. 40.

<sup>33</sup> Lacerda, *Pandeirada Brasileira*, p. 75.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d'auteur.  
Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l'ouvrage en question précisé en note en  
bas de page et dans la bibliographie.

Figure 6. – Exemple du rythme de *maxixe* pour guitare avec la rythmique condensée de la percussion. Extrait  
du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>34</sup>.

## Valse



Figure 7. – Exemple du rythme de valse pour guitare.  
Extrait du livre *O violão de 7 cordas – Teoria e prática*<sup>35</sup>.

## Polka



Figure 8. – Écriture du rythme de polka pour *pandeiro*.  
Extrait du livre *Pandeirada Brasileira*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Pereira, *Ritmos Brasileiros para violão*, p. 19.

<sup>35</sup> Luiz Otávio Braga, *O violão de 7 cordas – Teoria e prática*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2002, p. 17.

<sup>36</sup> Lacerda, *Pandeirada Brasileira*, p. 64.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d'auteur. Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l'ouvrage en question précisé en note en bas de page et dans la bibliographie.

Figure 9. – Exemple du rythme de polka pour guitare.

Extrait du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Braga, *O violão de 7 cordas – Teoria e prática*, p. 16.

## Les rythmes du Nordeste

Au Brésil, la culture du *Nordeste* est très différente de celle que j'ai abordée dans les exemples précédents. La fusion entre les musiques classique et africaine a donné d'autres rythmes et mélodies caractéristiques. Les principaux rythmes (et danses) du *Nordeste* que j'aborderai ici sont le *baião*<sup>38</sup>, le *maracatu*<sup>39</sup> et le *frevo*<sup>40</sup>.

### *Baião*

The image shows a musical score for the *Baião* rhythm, consisting of three staves. The top staff is for the *zabumba*, the middle for the *triângulo*, and the bottom for the *agogô*. The time signature is 2/4. The *zabumba* part features a melody of quarter notes and eighth notes. The *triângulo* part consists of a steady eighth-note pattern. The *agogô* part is a simple bass line with quarter notes.

Figure 10. – Écriture du rythme de *baião* pour les percussions traditionnelles *zabumba*<sup>41</sup>, triangle et *agogô*<sup>42</sup>.

Extrait du livre *Percuteria*<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Exemple de *baião*: Gonzaga, Luiz et Teixeira, Humberto, *Asa Branca*, Luiz Gonzaga, A história do nordeste na voz de Luiz Gonzaga, 1 disque vinyle, RCA Victor – BPL 3004. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/PifNo1RJ1as>

<sup>39</sup> Exemple de *maracatu*: *Nação Estrela Brilhante do Recife*, 1 CD, Independent, 2002. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/wV6JZJBo7n0>

<sup>40</sup> Exemple de *frevo*: Lira, João et Spok, *Passo de anjo*, Spok Frevo Orquestra, Passo de anjo ao Vivo, 1 CD, Biscoito Fino, BF 818, 2007. Disponible sur YouTube: <https://youtu.be/mVU3WoQ0ArE>

<sup>41</sup> *Zabumba*: tambour de deux peaux en cuir ou en nylon. Il mesure normalement entre 16 ou 18 pouces de circonférence. Le son produit par la peau supérieure percutée avec une baguette souple est résonnant, mais peut également être étouffé. Le son produit sur la peau inférieure avec une baguette fine et flexible en plastique ou en bois est tranchant et craquelé.

<sup>42</sup> *Agogô*: instrument métallique normalement constitué de deux cloches de différentes tailles qui, frappées avec des baguettes en métal ou en bois, produisent deux sons aigus avec un intervalle approximatif de tierce mineure.

<sup>43</sup> Denis Mariano, *Percuteria*. Curitiba, Gramofone, 2017, p. 35.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d'auteur.  
 Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l'ouvrage en question précisé en note  
 en bas de page et dans la bibliographie.

Figure 11. – Exemple du rythme de *baião* pour guitare.  
 Extrait du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>44</sup>.

### *Maracatu*

Figure 12. – Écriture du rythme de *maracatu* pour les percussions traditionnelles, la caisse claire, l'*alfaia*<sup>45</sup>, le *gonguê*<sup>46</sup> et le *xequerê*<sup>47</sup>. Extrait du livre *Percuteria*<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Pereira, *Ritmos Brasileiros para violão*, p. 62.

<sup>45</sup> Tambour grave à peau en cuir mesurant habituellement dix-huit ou vingt pouces, similaire à une caisse roulante, joué avec deux baguettes en bois.

<sup>46</sup> *Gonguê*: instrument métallique analogue à une cloche de vache, normalement frappé avec une baguette en bois et qui, comparé à l'*agogô*, produit un son légèrement plus grave.

<sup>47</sup> *Xequerê*: instrument fait à partir d'une gourde, dont les graines qui produisent le son sont disposées à l'extérieur, fixées sur un treillis ou un fil de fer. Le son est aigu et caractéristique du bois.

<sup>48</sup> Mariano, *Percuteria*. p. 95.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d'auteur. Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l'ouvrage en question précisé en note en bas de page et dans la bibliographie.

Figure 13. – Exemple du rythme de *maracatu* pour guitare avec la rythmique condensée des percussions.

Extrait du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>49</sup>.

### *Frevo*

The image shows three staves of musical notation for the Frevo rhythm in 4/4 time. The top staff is for the 'caixa' (snare drum), featuring a series of eighth notes with accents (>) and a repeat sign. The middle staff is for the 'surdo' (bass drum), showing four quarter notes with a plus sign (+) above the first and a circle (o) above the others, and a repeat sign. The bottom staff is for the 'pandeiro' (tambourine), with 'x' marks above the notes and a repeat sign. The three staves are grouped by a large bracket on the left.

Figure 14. – Écriture du rythme de *frevo* pour percussions traditionnelles, la caisse claire, le *surdo*<sup>50</sup> et le *pandeiro*. Extrait du livre *Percuteria*<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Pereira, *Ritmos Brasileiros para violão*, p. 72.

<sup>50</sup> *Surdo*: tambour grave à peau de cuir ou en nylon mesurant généralement entre 18 et 22 pouces de circonférence, normalement frappée avec une baguette souple et dont le son peut être comparé à celui de la grosse caisse orchestrale. Le son produit par la peau supérieure percutée avec une baguette souple est résonnant, mais peut également être étouffé.

<sup>51</sup> Mariano, *Percuteria*. p. 75.

Cette version du mémoire a été tronquée des certains éléments protégés par le droit d'auteur. Vous pouvez vous référer à cette image en consultant l'ouvrage en question précisé en note en bas de page et dans la bibliographie.

Figure 15. – Exemple du rythme de *frevo* pour guitare avec la rythmique condensée des percussions. Extrait du livre *Ritmos Brasileiros para violão*<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Pereira, *Ritmos Brasileiros para violão*, p. 78.



## **La musique contemporaine et le concept de la composition**

Encouragé par l'étude de la composition avec Ana Sokolović, j'ai commencé à réfléchir sur mon processus de travail en recherchant un style plus personnel dans ma façon de composer, afin d'éviter la composition uniquement intuitive et d'envisager de nouvelles manières d'intégrer le matériel musical traditionnel du Brésil.

Peu à peu, j'ai découvert une façon de composer à partir d'un concept créé davantage dans le processus, avant même les idées musicales. Ainsi, seulement lors d'une deuxième étape, je réfléchis aux éléments musicaux à développer. Ce matériel pourra être par exemple une courte mélodie, une séquence harmonique, une inspiration extra-musicale, une image dans la mémoire ou une pensée traduite en langage musical qui représente le concept de cette nouvelle composition. Pour tisser un lien d'identification fort avec la culture brésilienne, il faut faire le bon choix des éléments musicaux en apportant des références qui pourraient représenter de façon satisfaisante le sujet d'inspiration dans le contexte de ma démarche, même si ces éléments seront intégrés dans un nouveau contexte esthétique, à savoir l'insertion de ces éléments traditionnels dans la musique contemporaine de concert.

L'élément essentiel de la musique brésilienne le plus reconnaissable est évidemment le rythme, en raison de son métissage, résultat de la rencontre et de la coexistence entre les cultures européenne, africaine et des peuples autochtones du Brésil pendant des siècles. Les motifs (*patterns*) rythmiques utilisés comme base d'accompagnement – et que je présenterai dans les prochains chapitres – peuvent représenter de façon très satisfaisante l'essence d'un style de musique brésilienne. Les chants traditionnels et les mélodies instrumentales ont aussi des caractéristiques très particulières dans leurs dessins mélodiques, à savoir l'organisation des intervalles et les figures rythmiques. Cependant, l'harmonie est l'élément le plus faible en termes d'originalité. Fondée sur les racines de la musique tonale et héritée de la tradition européenne, l'harmonie n'a pas évolué dans la musique brésilienne d'une manière remarquable et unique comme l'ont fait le rythme et la mélodie, même dans les temps plus modernes où elle a été influencée par le jazz. Dès lors, j'ai choisi de travailler la composition à partir des mélodies traditionnelles ainsi qu'à travers l'insertion

d'éléments rythmiques d'accompagnement qui caractérisent les genres musicaux de différentes régions du Brésil.

Dans le cadre de mon année préparatoire pour la maîtrise, j'ai au tout début travaillé sur la composition d'une suite pour violoncelle solo. J'ai composé quatre mouvements où j'ai pu expérimenter l'intégration d'éléments de la musique brésilienne d'une façon plus conceptuelle et très différente de ma méthode de travail antérieure. J'en étais aux prémices de ma recherche avec les éléments essentiels de la musique brésilienne. Ces éléments me sont apparus dans quelques cellules mélodiques et/ou rythmiques très récurrentes dans la musique brésilienne et que je garde vivantes dans ma mémoire musicale. En même temps, j'ai suivi les cours de techniques modernes de composition avec Marie-Pierre Brassat, ceux d'analyse d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle avec Jonathan Goldman et François de Médicis, et ceux d'orchestration avec François-Hugues Leclair. Ces cours ont été très importants. Ils m'ont permis d'élargir ma connaissance et ma compréhension de la musique classique contemporaine, surtout par l'observation de l'existence d'un concept autre que les règles musicales traditionnelles dans chaque courant représentatif du XX<sup>e</sup> siècle, de même que pour la connaissance de compositeurs plus expressifs et des contextes historiques liés à chaque époque. Ces nouvelles connaissances ont sans nul doute influencé mes nouvelles compositions et m'ont également donné des idées de fusion et d'intégration, voire de création de concepts convenables à ma démarche artistique. D'un autre côté, les séminaires suivis dans le cadre de la maîtrise, « Techniques de composition pour l'écran » avec F.X. Dupas et Tristan Capacchione, « Composition jazz » avec John Roney, ainsi que le « Colloquium d'études supérieures » avec Ana Dall'Ara m'ont apporté de nouvelles informations et expériences de composition pratiques très enrichissantes dans mon parcours à l'Université de Montréal.



## Analyse des œuvres

### *AUÊ* – pour saxophone et gamelan<sup>53</sup>

Pièce composée dans le cadre de la résidence auprès de l'atelier de gamelan de l'UdeM, dirigé par Alexandre David.

**Instrumentation** : Saxophone soprano soliste et ensemble de gamelan.

**Durée** : 9 min.

**Date de création** : 20/04/2019 – Salle Claude Champagne.

#### **Concept et éléments :**

Le concept principal de la composition s'inscrit dans la rencontre entre la musique du *Nordeste* brésilien et la musique balinaise en utilisant le motif rythmique de l'accompagnement du style brésilien *maracatu* appliqué à l'ensemble de gamelan avec son échelle modale très caractéristique. Ici on peut imaginer la rencontre entre des orchestres rythmiques de l'Orient et de l'Occident. Les ensembles de gamelan et de *maracatu* ont beaucoup de traits communs dans leur forme de jeu en groupe et leur complexité culturelle qui implique musique, danse et rituels traditionnels.

En ajoutant le saxophone soprano comme instrument soliste, j'ai pu aussi insérer d'autres notes qui ne sont pas présentes dans le mode du gamelan pour apporter différentes couleurs à la composition. Après avoir participé à l'atelier de gamelan, j'ai pu comprendre plus précisément le fonctionnement de l'ensemble, principalement par rapport à la technique d'écriture de voix imbriquées, très utilisée pour qu'une voix soit complémentaire à l'autre et que le résultat sonne de façon unifiée, comme un seul instrument. D'autre part, la tradition du gamelan veut que les musiciens apprennent la musique par cœur. Il faut donc penser à la faisabilité de la composition, c'est-à-dire à par exemple ne pas avoir de phrases trop longues à mémoriser et que la structure soit claire.

Le titre de la pièce fait référence à un jeu de mots connu en portugais qui consiste en une phrase composée seulement de voyelles : « *Ó o auê aí ó* » signifie quelque chose comme « *Regarde-moi*

---

<sup>53</sup> Schwartz, Gabriel, *AUÊ*, enregistré en 2019, Gabriel Schwartz (saxophone soprano), I Dewa Made Suparta (Kendang) et l'atelier de gamelan de la Faculté de Musique de l'UdeM, direction Alexandre David. Disponible seulement sur YouTube: <https://youtu.be/PodcMsxLcAM>

ce bazar, là ». Cette phrase en portugais m’a donné l’idée d’un court thème musical créé à partir des notes du mode du gamelan nommées par les voyelles comme Michael Tenzer nous l’explique avec les figures ci-dessous :

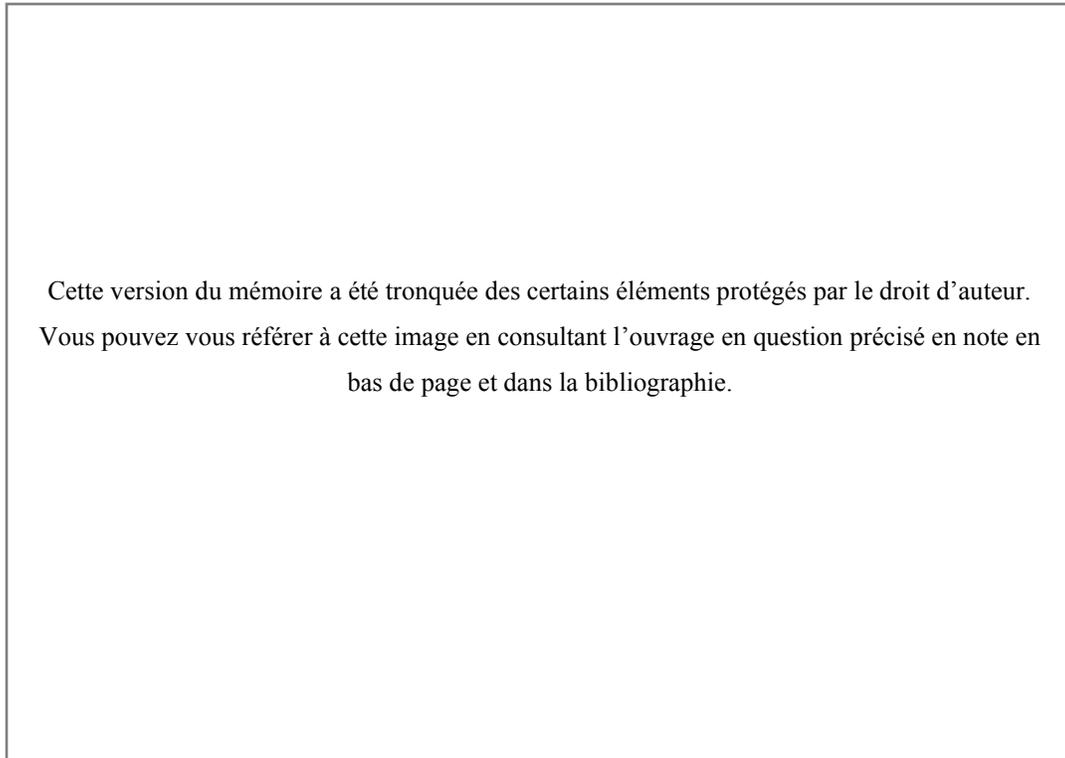


Figure 16. – Les noms des notes représentés par les voyelles.

Extrait du livre *The Art of Twentieth-century Balinese Music*<sup>54</sup>.



Figure 17. – Mode du gamelan.

<b>I</b>	ding	Do#
<b>O</b>	dong	Re
<b>E</b>	deng	Mi
<b>U</b>	dung	Sol#
<b>A</b>	dang	La

**Tableau 1.** Correspondance entre les voyelles, les noms et les notes du gamelan.

<sup>54</sup> Michael Tenzer, *Gamelan gong Kebyar : The Art of Twentieth-century Balinese Music, with a foreword by Steve Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, p. 44.

La création de la mélodie du thème s’est faite à travers la simple corrélation entre la phrase « *Ó o auê aí ó* » et les notes auxquelles ces voyelles correspondent sur l’échelle du gamelan, plaquées à une rythmique très brésilienne composée de syncopes qui représentent très bien le langage musical du style du *maracatu*.

Il y a une explication d’origine très profonde dans la culture traditionnelle balinaise sur la naissance des sons du gamelan. Je ne prétends pas ici me plonger dans cette histoire car ces informations ne m’ont pas été utiles lors du processus de composition. Ces informations sont toutefois très détaillées dans le chapitre 2 « *Kebyar – Orchestral Resources* » du livre de Michael Tenzer, *The Art of Twentieth-Century Balinese Music*. Ce qui a attiré mon attention, ce sont les noms (syllabes) utilisés pour les notes et qui figurent dans le tableau 1, et le fait qu’elles représentent des voyelles. Ce qui m’intéressait, c’était la possibilité de prendre cette nomenclature des voyelles et de la resignifier à travers un jeu de mots en portugais que j’ai utilisé comme élément d’inspiration compositionnelle.

### **Structure et intégration des éléments brésiliens :**

La pièce commence avec des phrases au saxophone qui représentent les appels du chanteur auxquelles répond en alternance le groupe de percussions. Les appels, connus comme « *aboio* », sont très caractéristiques comme style de chant traditionnel brésilien et s’inspirent des chants populaires du travail qui se sont intégrés à des manifestations culturelles, à l’exemple du *maracatu*.

<i>AUÊ</i>				
INTRO	A	B	C	CODA
Aboio	Maracatu	Voix imbriquées	Cascade	Aboio cadence
mm. 1 - 32	33 - 81	82 – 99 (rep.)	100 - 121	122 - 130

**Tableau 2.** Structure formelle d’*AUÊ*<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Il est important de noter que dans la version enregistrée à la salle Claude Champagne, il y a eu des modifications par rapport à la partition originale en raison des possibilités offertes par l’atelier de gamelan à cette occasion.

Le thème originaire de la phrase « *Ó o auê aí ó* » est joué par le saxophone et répété par les musiciens aux métallophones accompagnés par des voix parlées comme une transition rythmique de l'introduction à la partie A.

30

♩ = 54  
voix parlée

**A** ♩ = 84  
Maracatu

Sno. Sax.

Kan.

Pem.

Ug.

Reyg 1

Reyg 2

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

voix parlée

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

voix parlée

Ó oA uE A I Ó Ó uA uE A I

Figure 18. – Extrait da la pièce *AUÊ* avec la phrase thème au saxophone et l'orchestration de l'ensemble de gamelan avec les voix parlées.

Ensuite commence le rythme du *maracatu*. Les trois éléments qui caractérisent ce rythme sont :

- a) La clave rythmique, jouée par *l'agôgô* ;



Figure 19. – Écriture de la clave rythmique jouée par *l'agôgô*.

- b) La figure rythmique de la caisse claire (voir ci-après) ;
- c) Et la figure rythmique du grave jouée par l'*alfaia*.

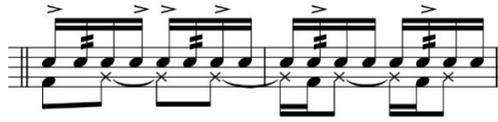


Figure 20. – Écriture condensée du rythme de *maracatu* pour batterie où l'on peut voir la caisse claire en haut, la grosse caisse en bas (qui fait le rôle de l'*alfaia*) et le charleston (les notes marquées avec le « x »).

Dans le but d'intégrer les éléments du *maracatu* à l'ensemble de gamelan, j'ai trouvé des similarités entre les instruments pour répartir les fonctions rythmiques dans l'orchestration, comme le montre le tableau ci-dessous :

<b>Maracatu</b>	<b>Gamelan</b>
<i>Gongué</i>	<i>Kenon</i>
<i>Caisse claire</i>	<i>Ceng Ceng / Rayongs</i>
<i>Alfaia</i>	<i>Kandang / Calung / Jejogan</i>

**Tableau 3.** Choix d'orchestration des éléments du *maracatu* dans le gamelan.

La figure rythmique du *gongué* a été donnée au *kenon*, qui le fait très bien grâce à la similarité de son timbre qui sonne comme une cloche de vache. La caisse claire apparaît recadrée avec le son métallique des *ceng ceng* et des *rayongs*, tandis que les figures rythmiques du grave de l'*alfaia* sont jouées parfois par le *kandang*, le tambour grave à deux peaux naturelles, parfois par le *calung* et le *jejogan*, les métallophones plus graves du groupe.

The image shows a musical score for an ensemble of gamelan instruments. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The instruments listed are Reyg 1, Reyg 2, Cal., Jeg., Gg., Knog, and Cg Cyb. The Reyg parts (1 and 2) are highly rhythmic, featuring complex, overlapping patterns of notes and rests, with many notes marked with a plus sign (+) and a 'Vo' above them, indicating vocal-like or specific timbral qualities. The Cal. (Calong) part has a melodic line with some rests. The Jeg. (Jegog) part has a simple melodic line. The Gg. (Gamelan Gong) part has a sustained low note. The Knog (Kempul) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cg Cyb. (Cymbal) part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figure 21. – Éléments rythmiques du *maracatu* intégrés à l’orchestration de l’ensemble de gamelan pour *AUÉ*.

Ensuite, une partie B avec des voix imbriquées, très caractéristiques dans le langage du gamelan, est orchestrée dans le concept de l’accumulation et fusionnée avec le langage rythmique brésilien du *maracatu*. Dans la partie C, j’ai également utilisé la technique de voix imbriquées, mais cette fois pour créer un canon où les voix sonnent comme une cascade qui va de l’aigu au grave. Finalement, pour la coda, je reprends l’idée des appels (*aboio*) du début avec un autre dialogue entre le soliste et l’orchestre de gamelan, bien que cela se fasse plutôt sous forme de cadence instrumentale pour le soliste.

Ma principale stratégie pour intégrer des éléments brésiliens dans la composition de la musique de concert contemporaine est la fusion. Ici, la fusion avec un ensemble oriental exotique, adapte et resignifie des fonctions rythmiques du *maracatu* sous de nouveaux timbres. Par exemple : la figure rythmique de la caisse du *maracatu* adaptée au gamelan donne une nouvelle signification à ce motif rythmique dans une zone beaucoup plus aiguë, créant ainsi un effet intéressant qui apporte une nouveauté tout en conservant la même fonction dans l’accompagnement structurel. Cette

composition ajoute également des techniques de composition typiques du gamelan, telles que des voix imbriquées, sur le rythme brésilien du *maracatu*.

Certes pour la musique brésilienne, cette composition ne représente pas la musique traditionnelle. Cependant, les éléments essentiels du rythme et des mélodies, posés de manière traditionnelle, restent reconnaissables, bien qu'ils soient resignifiés avec des instruments différents et sur des échelles distinctes, créant par là un nouveau contexte pour eux. La forme générale (décrite dans le tableau 2) est organisée comme dans le *maracatu* traditionnel et alterne les appels (*aboio*) avec la danse au rythme constant et prolongé. Habituellement, le groupe fait quelques arrêts le long de son déroulement et se termine par des appels (*aboio*) analogues à ceux de l'introduction.

Malgré les nouveaux concepts qui guident ma composition, je garde toujours à l'esprit la possibilité de laisser la mélodie surgir intuitivement. Selon moi, c'est un élément très important, car de cette façon j'intègre inconsciemment mes influences et cela reflète l'apprentissage de ma culture traditionnelle. Après avoir analysé cette composition, je peux reconnaître l'influence de la musique de Radamés Gnattali dans les mélodies solistes fleuries et emplies d'éléments rythmiques syncopés. En réalité, la mélodie de cette composition est le fil conducteur de la fusion entre le Brésil traditionnel et le Brésil contemporain, le tout dans une atmosphère orientale créée par le timbre caractéristique du gamelan.

## ***Choro Anacruse* – quatuor**

**Instrumentation :** Violon, clarinette, violoncelle et piano.

**Durée :** 9 min.

### **Concept et éléments :**

L'image inspirante ici est celle d'un jeu. On pourrait penser à un groupe d'enfants montant et démontant un ensemble de pièces et se provoquant les uns les autres d'une manière ludique et innocente.

Pour cette composition, j'ai utilisé des éléments caractéristiques du *choro* à partir d'un exercice composé pour clarinette et piano. Ayant ce matériel comme inspiration, j'ai créé une base de données musicales avec plusieurs motifs mélodico-rythmiques pour pouvoir me servir de ces éléments et les intégrer au cours de la composition. J'ai réalisé que la plupart des mélodies remarquables du *choro*, de la *maxixe* et de la polka dont j'ai organisé étaient des anacrouses très caractéristiques, ce qui m'a inspiré le titre de la pièce, *Choro Anacruse*. Finalement, l'instrumentation choisie c'est la même que celle du *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen.

### **Structure et intégration des éléments brésiliens :**

<b>Choro Anacruse</b>			
A - <i>Maxixe</i>	B - Ornaments	C - <i>Choro</i>	D - Polka
Trio : Vln, Cl, Vc.	Piano solo	Duo : Cl, Vc.	Tutti
mm. 1 - 64	65 - 127	128 - 184	185 - 247

**Tableau 4.** Structure formelle du *Choro Anacruse*.

Le matériau de base de la pièce est composé de phrases très courtes sélectionnées pour leurs dessins mélodiques et leurs rythmes caractéristiques de la musique traditionnelle, dans le but de synthétiser l'essence reconnaissable d'un style brésilien.



Figure 22. – Base des données musicales avec les motifs mélodico-rythmiques du *choro* et de la *maxixe* en *do* majeur, créée pour la composition de *Choro Anacruse*.

Je commence la composition avec l'intégration des éléments organisés dans la base de données musicales à travers l'enchaînement en forme de contrepoint dans la partie A. J'ai fait le développement thématique à travers le déplacement des mêmes figures rythmiques dans les différents temps des mesures et de la transposition à différents intervalles des mélodies d'une phrase à l'autre. Les éléments ont été enchaînés intuitivement en forme de dialogue à trois voix. Je reconnais dans ce genre de contrepoint l'influence du côté européen de la musique brésilienne. Le développement par la transposition est fait aussi selon mon choix personnel, il n'existe aucun souci harmonique explicite. Cependant, le choix intuitif par des tierces ici sonne très familier aux harmonisations utilisées dans les *choros* à deux voix.

La signature rythmique 3/4 est volontaire et tend à susciter l'intérêt par une légère instabilité rythmique dans l'attente de l'auditeur, puisque la *maxixe* traditionnelle est un rythme binaire. Ce développement est suivi de la déconstruction de ces groupes d'éléments, jusqu'à ce que les trois voix se rencontrent à de courts instants sous la forme d'un micro canon, produisant ainsi une texture uniforme dans les mesures 13 à 18 et 33 à 37. En d'autres termes, la logique de la première partie est l'enchaînement, suivi de la déconstruction, puis enfin de la rencontre rythmique en voix

parallèles formées par le micro canon. Il n’y a pas de pensée harmonique tonale, mais la rencontre verticale des voix connectées qui aboutit à l’harmonie. Comme je l’ai déjà dit, je n’ai pas entrepris l’exploration de l’aspect harmonique de la musique brésilienne dans mes recherches, si bien que ce résultat, plus ou moins fruit du hasard, est très intéressant et satisfaisant en ce sens qu’il échappe complètement au concept d’harmonie traditionnelle. Ce sera une constante à plusieurs moments de cette composition et à d’autres dans ce travail académique.

Figure 23. – Exemple de l’intégration de la base des données musicales du *choro* et de la *maxixe* avec le procédé du contrepoint imitatif, avec transposition une tierce mineure au-dessus.

Pour la partie B, j’ai créé une autre base de données musicales, cette fois sur l’ornementation caractéristique du *choro*.

Figure 24. – Base des données musicales sur l’ornementation du *choro*.

Puis, j'ai intégré ces éléments ornementaux à une nouvelle section du piano solo, contrastant avec la précédente où jouait le trio violon, clarinette et violoncelle. Cette partie est conçue à partir de la mélodie ornementée, dans laquelle sont interpolés des accords, comme dans l'exemple qui suit :

The image displays two systems of a piano solo score. The first system, starting at measure 70, shows a melodic line in the right hand with a sixteenth-note run (marked '6'), a triplet (marked '3'), and a trill. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The left hand provides harmonic support with chords and rests. The second system, starting at measure 75, continues the melodic development with more sixteenth-note runs (marked '6') and dynamic markings including mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). The left hand continues with chords and rests, some marked 'Réd.'.

Figure 25. – Exemple de l'intégration de la base des données musicales à l'ornementation du *choro* au piano solo.

La deuxième partie commence par le solo de piano qui regroupe les éléments ornementaux précédemment organisés dans la base de données. Parmi eux, nous avons la figure du trille, présentée à la voix intermédiaire dans un rythme variable (sextolets, septolets et trilles), et d'autres éléments variés comme des groupes, des glissandos et des appoggiatures qui constituent la mélodie principale. Tous ces éléments représentent très bien le style du *choro*, et proviennent de l'héritage de la musique classique européenne qui, comme nous l'avons déjà mentionné, constitue l'une des bases de la structuration de la musique brésilienne. Par ailleurs, les rythmes syncopés et les ligatures constantes qui laissent la mélodie flottante au-dessus des temps forts, évoquent la nette influence de la musique africaine. Entre les respirations des phrases de la mélodie principale, on note l'interpolation d'accords avec des caractéristiques de formation jazz, ce qui révèle encore un autre point de fusion dans cette composition. L'élément de la fusion représente à mes yeux la possibilité d'avancer dans le développement d'un style hybride, c'est-à-dire favorisant ici la rencontre du jazz, de la musique classique et de la musique populaire brésilienne, synthétisées et écrites avec des caractéristiques de la musique de concert dans sa forme finale.

Après ce moment de piano solo, j’aime comme d’habitude passer d’une partie à l’autre avec des ponts qui assurent la transition entre les mouvements, sans interruption entre eux. Ici, les autres instruments entrent progressivement où le violoncelle prend un rôle mélodique, tandis que la clarinette et le violon participent à la construction d’un rythme d’accompagnement ajouté au piano, à l’instar d’Egberto Gismonti à partir de la mesure 100. Suivant la même logique du mouvement précédent, je commence à déstabiliser et déconstruire cette structure qui culmine au début de la troisième partie.

The image shows a musical score for measures 99 and 100. It consists of four staves: Violin I (VI. I), Clarinet (Cl.), Cello (Vc.), and Piano (P.). Measure 99 is a whole rest for all instruments. Measure 100 begins with a complex rhythmic accompaniment. The Violin I and Clarinet parts play a series of eighth-note chords with dynamic markings of *p* and *f*. The Cello part plays a melodic line with eighth notes. The Piano part provides a dense accompaniment with sixteenth-note chords in both hands. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figure 26. – Exemple du rythme d’accompagnement influencé par Egberto Gismonti.

La partie C est inspirée des mélodies du style *choro-canção*<sup>56</sup>. Je pourrais citer aussi comme référence la *Bachianna n°5* de Villa-Lobos, très clairement influencée par le *choro* avec les pizzicati du violoncelle à l’accompagnement qui nous renvoient directement aux lignes de basses caractéristiques de la guitare à 7 cordes brésilienne. Pour la forme, encore une fois, on note un contraste avec la section précédente et l’attention porte maintenant sur le duo de la clarinette avec le violoncelle.

<sup>56</sup> Style de *choro* habituellement joué à tempo lent, parfois composé avec des paroles.

Figure 27 shows two systems of musical notation. The first system covers measures 150 to 155. The Clarinet (Cl.) part is in the treble clef, starting with a melody marked *mf* and ending with a triplet marked *mp espress.* The Violoncelle (Vc.) part is in the bass clef, providing a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*, including a section marked *pizz.* The second system covers measures 156 to 161. The Cl. part continues the melody with a quintuplet marked *5*. The Vc. part continues the rhythmic accompaniment.

Figure 27. – Exemple de l'intégration de la ligne de basse jouée par le violoncelle comme accompagnement pour la mélodie de la clarinette.

La même chose se produit avec la transition pour la quatrième partie. Le piano et le violon entrent progressivement avec des motifs mélodico-rythmiques qui annoncent une nouvelle ambiance basée sur le style de la polka, avec des figures de triples-croches et quadruples-croches qui suggèrent un tempo doublé et qui culminent au changement de tempo à la mesure 185.

Figure 28 shows a musical score for measures 184 to 185. The score includes parts for Violon I (VI. I), Clarinette (Cl.), Violoncelle (Vc.), and Piano (P.). A tempo change is indicated at measure 185 to **D** Polca at  $\text{♩} = 160$ . The dynamic marking *f* is present throughout the transition. The VI. I part features a complex rhythmic pattern with triplets and quadruplets. The Cl. part has a melody with triplets. The Vc. part has a simple melody. The P. part has a complex rhythmic pattern with triplets and quadruplets.

Figure 28. – Transition entre les parties C e D avec le changement de tempo.

Pour la partie D, ainsi que pour la base de données des mélodies, j'ai créé des études sur les rythmes d'accompagnement de la polka et du *choro*, avec des variations pour les mesures impaires, comme dans la figure qui suit :

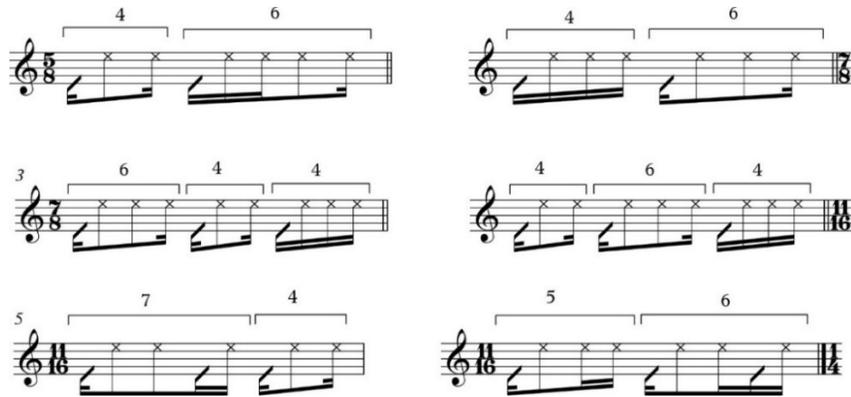


Figure 29. – Variations rythmiques sur le *choro* et la polka.

Ci-dessous nous pouvons voir les figures rythmiques originales du *choro* (à gauche) et de la polka (à droite) pour faciliter la comparaison avec les variations présentées.



Figure 30. – Figures rythmiques originales du *choro* et de la polka.

Les éléments de polka comme accompagnements rythmiques apparaissent ici intégrés à des mesures impaires et variables, cela dans l'intention de décaractériser le rythme traditionnellement binaire, afin de créer une instabilité rythmique qui apporte un caractère ludique, divertissant et intrigant. Ces variations rythmiques sont librement intégrées en tutti au quatuor pour avoir un grand final virtuose de l'ensemble.

The musical score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system (measures 205-208) shows a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. The second system (measures 209-212) shows a more complex melody with a sixteenth-note run and a bass line with eighth-note patterns. The third system (measures 213-216) continues the melody with a sixteenth-note run and a bass line with eighth-note patterns. The fourth system (measures 217-220) features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a simple accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 31. – Intégration des variations rythmiques sur le *choro* et la polka dans la partie D de *Choro Anacruse*.

## ***Tambour – pour orchestre***<sup>57</sup>

Pièce composée dans le cadre du concours de composition 2019 de l'Orchestre de l'Université de Montréal (2<sup>e</sup> prix ex æquo).

**Instrumentation :** Grand orchestre - 3[1.2.3/picc] 3[1.2.3/cAng] 3[1.2.3/clBs] 3[1.2.3/cbsn] 4431, T+2, H, pno, cordes.

**Durée :** 7 min.

**Date de création :** 02/11/2019 – Salle Claude Champagne, concert Étoiles Montantes.

### **Concept et éléments :**

Dans cette création, l'orchestre devient dans mon imaginaire un gigantesque tambour qui vibre au rythme du *maracatu* et du *baião*. Les trois parties aux titres évocateurs – « *Amazônia* », « *Sertão* » et « *Litoral* » – rendent hommage au tambour, instrument emblématique des célébrations brésiliennes, dans trois différents contextes culturels. La première partie est librement inspirée des peuples originaires de l'Amazonie ; la deuxième partie des fêtes et danses des régions rurales du *Nordeste* ; dans la troisième partie, nous arrivons à la côte atlantique au son d'une mélodie qui renvoie aux chants traditionnels du travail. L'harmonie se fonde sur le concept de la musique spectrale en imaginant le son fondamental du tambour et les fréquences qui résonneraient selon la série harmonique. L'orchestration porte ici sur la résonance de ce gros tambour collectif.

### **Structure et intégration des éléments brésiliens :**

Au début, quand j'imaginai un gros tambour, je pensais à une composition essentiellement percussive où la structure mélodique et harmonique serait en arrière-plan, puisque j'avais comme inspiration un instrument à percussion sans hauteur définie, sorte de grosse caisse grave qui a aussi un autre son médium. Quand je pense à la peau de cuir de l'*alfaia*, inévitablement le son en est rempli d'harmoniques. J'ai donc eu l'idée d'utiliser les harmoniques en orchestration, ce qui m'a apporté l'effet d'une harmonie spectrale. La référence la plus évidente qui puisse être associée ici est la composition *Partiels* de Gérard Grisey. Cette relation a fini par apparaître comme une conséquence plutôt que comme une influence, principalement parce que j'ai choisi la note

---

<sup>57</sup> Schwartz, Gabriel, *Tambour*, enregistré en 2019, Evgenii Sakmarov (chef d'orchestre) et l'Orchestre de l'Université de Montréal. Disponible seulement sur YouTube: <https://youtu.be/AfAmHVRnSdU>

fondamentale *mi* comme point de départ – parce que c’était la note la plus basse d’une contrebasse à 4 cordes.

La partie harmonique est structurée à partir de la note fondamentale *mi*, suivie des résonances écrites dans l’orchestration des harmoniques 3, 7, 9, 11. Au courant de la pièce, j’utilise la même structure transposée sur *do*.



Figure 32. – Série harmonique de la fondamentale *mi*.

Au début de la pièce, j’ai voulu créer l’image du tambour qui commence à sonner au loin et se rapproche lentement jusqu’au moment où nous pouvons l’écouter long, fort et plein dans toutes ses harmoniques. À travers l’écriture des textures musicales, je présente les éléments de la forêt : les oiseaux et l’eau.

10

Figure 33. – Exemple de la texture représentative des oiseaux dans la section de bois de *Tambour*.

The image shows a musical score for four brass parts: Corno 1,3; Corno 2,4; Trombe 1 et 2; and Trombe 3 et 4. All parts are in 7/4 time and marked *mf* (mezzo-forte) with a first ending bracket (*a1*). The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by rests, creating a textured, water-like effect.

Figure 34. – Exemple de la texture représentative de l’eau dans la section de cuivres de *Tambour*.

Dans la deuxième partie, le tambour devient plus actif et se développe sur les figures rythmiques qui caractérisent le *maracatu* et le *baião* entremêlés. Cette partie est structurée comme un solo de percussion où l’orchestre entier collabore à la sonorité du tambour avec tous ses timbres et ses résonances. Le solo de percussion orchestrale a pour référence le moment le plus palpitant de la procession de *maracatu*, là où l’orchestre de percussions, avec 30 à 40 musiciens en moyenne, joue en *tutti* avec beaucoup d’énergie. C’est un son retentissant où la grosse caisse grave, l’*alfaia*, est la protagoniste. Les développements rythmiques y ont été construits comme si un musicien improvisait son solo sur ce grand tambour orchestral et le rythme traditionnel quaternaire du *maracatu* a été recadré en 7/4 pour apporter un aspect intrigant et en même temps enthousiaste et euphorique. Dans mon processus de composition, j’ai commencé par créer la structure de ce grand solo rythmique sur une partition de piano et de percussions.

The image shows a musical score for percussion and piano. The percussion part includes Timbales, Percussion, Grosse caisse, and Batterie, all in 7/4 time. The tempo is marked as ♩ = 74. The piano part is in 7/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others separated by rests, creating a textured, water-like effect.

Figure 35. – Illustration du début de la structure rythmique de la deuxième partie de *Tambour*.

Après avoir composé la structure, j'en ai fait son orchestration sur l'alternance entre deux accords qui représentent les deux sons graves du tambour, l'ouvert et l'éteuffé. L'alternance entre ces deux accords spectraux, basés sur les notes fondamentales *mi* et *do*, fait sonner les deux sons de base du tambour, respectivement ouvert (grave) et éteuffé (médium). Les accords structurés à travers la série harmonique privilégient certaines harmoniques de manière sélective pour mettre en évidence le mode myxolydien caractéristique de la musique du Nordeste brésilien. Bien que la tierce majeure ne soit pas présente dans ces accords, ils présentent la septième de dominante, caractéristique de ce mode, et la onzième augmentée, autre tension caractéristique dans le contexte harmonique de ce style et qui apporte une couleur particulière.

Figure 36. – Exemple de l'alternance entre deux accords basés dans la série harmonique, sur les notes *mi* et *do* dans la section de cuivres de l'orchestration de *Tambour*.

La partie finale présente une mélodie modale qui renvoie à des mélodies traditionnelles du *Nordeste* brésilien, avec un accompagnement basé sur le rythme du *maracatu* appliqué à l’orchestration.

Musical score for the beginning of the melody, starting at measure 79. The tempo is marked as quarter note = 64. The score is for the Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in A (C. A.). The Piccolo and Flute parts play a melodic line starting at measure 79, with dynamics *p* and *mp*. The Oboe and Clarinet parts enter at measure 84, playing a harmonic line starting with a first octave (*1<sup>o</sup>*) and dynamics *p*.

Figure 37. – Illustration du début de la mélodie harmonisée par des quintes dans la troisième partie de *Tambour*.

Cette mélodie a été composée à partir de mon imaginaire de cette sonorité, puisque je suis né et ai grandi dans le sud du Brésil situé à plus de 3000 km de cette région, là où les traditions, le climat, les influences étrangères, etc., sont très différents. Cependant, dans un monde de plus en plus connecté, j’ai eu accès à une partie de la musique du Nordeste au cours de ma formation, non pas à la musique produite localement, mais à une version transformée par le temps et modernisée par des enregistrements répondant aux attentes du public de l’industrie culturelle. J’ai donc créé dans mon imaginaire une sonorité qui représente pour moi le Nordeste, et je me permets d’utiliser et de resignifier de manière intuitive cet imaginaire dans ma composition actuelle. La mélodie, harmonisée par des quintes et évolue dans un grand crescendo orchestral d’accumulation, jusqu’à son climax à la mesure 106.

The image displays a page of a musical score for a percussion ensemble, specifically focusing on the 'Tambour' (Tambourine) part at measure 106. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Cl.B.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbn.), Cymbals 1, 3 (Crs. 1,3), Cymbals 2, 4 (Crs. 2,4), Trumpets 1 and 2 (Tpts. 1 et 2), Trumpets 3 and 4 (Tpts. 3 et 4), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Trombone (Tbn.), Gong (Gr. C.), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hrp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score for measure 106 shows a complex texture with various dynamics. The Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet in C, Bassoon, and Contrabassoon parts are marked with a forte (*ff*) dynamic at the beginning of the measure and transition to a piano (*p*) dynamic later in the measure. The Cymbals 1, 3 and Cymbals 2, 4 parts are also marked with a forte (*ff*) dynamic. The Trombone, Trombone Bass, and Trombone parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The Percussion 2 part is marked with a forte (*ff*) dynamic. The Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 38. – Climax de *Tambour* à la mesure 106.

## ***Entremeio* – Pour quinze instruments**

Pièce composée dans le cadre des lectures du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), dirigé par Véronique Lacroix.

**Instrumentation :** Flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, percussions, piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse.

**Durée :** 13 min.

### **Concept et éléments :**

Cette œuvre a été composée dans le but d'expérimenter la création de textures musicales, une manière de composer plus abstraite qu'à mon habitude. De par une réflexion sur les textures possibles qui pouvaient m'inspirer, j'ai commencé à rechercher les types d'artisanat traditionnel brésilien qui travaillent avec l'entrelacement de fils.

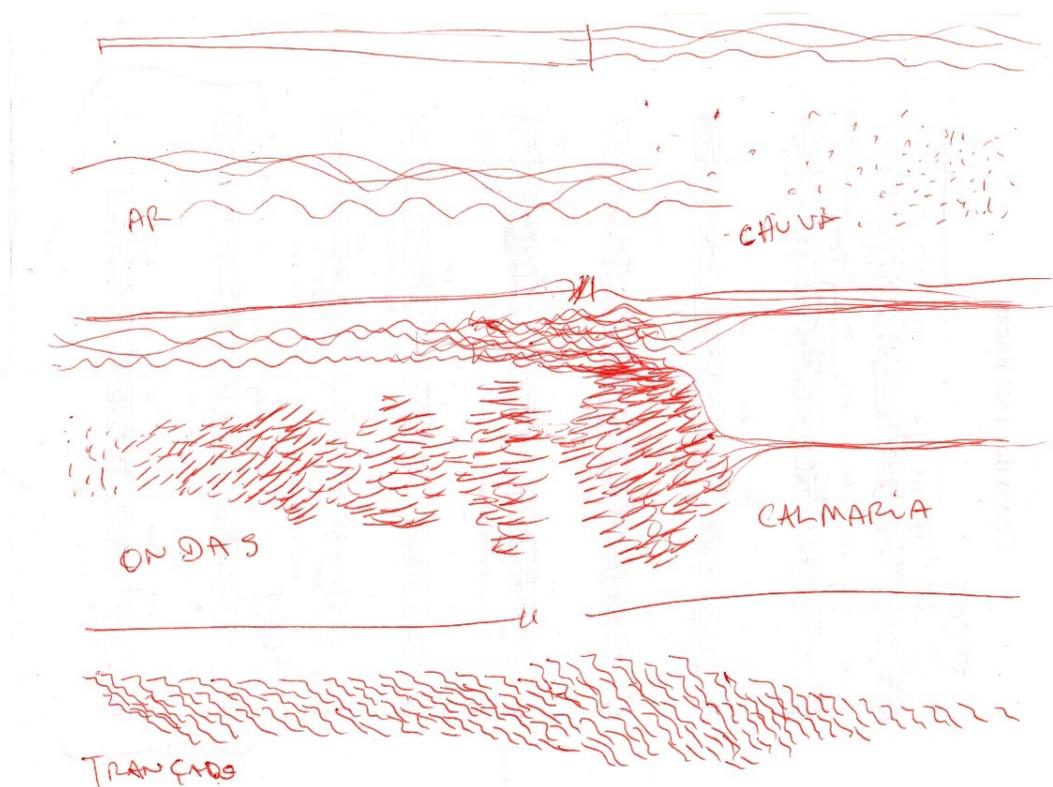


Figure 39. – Dessin fait pour la création d'*Entremeio* avec les changements de textures, les différentes couches et densités.

Le mot « *Entremeio* » renvoie à une technique artisanale d’entrelacement des fils pour la fabrication de vêtements, de pièces décoratives ou encore de filets de pêche. C’est une activité très présente dans la culture populaire brésilienne. Ces références m’ont apporté des images de pêcheurs, de la plage, de la mer, des vagues et du vent. La pensée musicale est structurée par des couches texturales qui évoluent et parfois se superposent, surtout dans les transitions entre les différentes parties.

### Structure et intégration des éléments brésiliens :

La pièce est écrite en cinq parties enchaînées : « *Vento* » (le vent), « *Chuva* » (la pluie), « *Ondas* » (les vagues), « *Calmaria* » (le calme), « *Trançado* » (le Tressé). À chaque partie correspond une texture différente.

<i>Entremeio</i>				
I - <i>Vento</i>	II - <i>Chuva</i>	III - <i>Ondas</i>	IV - <i>Calmaria</i>	V - <i>Trançado</i>
Glissandos	Pointillisme	Accentuations	Statique	Minimalisme
mm. 1 - 57	58 - 110	111 - 144	145 - 168	169 - 374

Tableau 5. Structure formelle d’*Entremeio*.

Cette œuvre est basée sur la découverte de techniques de composition texturale et l’intention d’intégrer dans ce contexte des éléments de la musique brésilienne. Dans ce cas spécifique, les images constituent l’inspiration principale. J’ai amorcé le processus de création encore une fois par la mise au point de base de données musicales concentrées sur les textures liées aux images.

The image shows a musical score excerpt for five instruments: two Violins (V.), Viola (A.), Violoncello (Vc.), and Contrabasse (C.B.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 52. The top two staves (Violins) are marked 'arco'. The first violin part features a series of glissandos (marked 'gliss.') across the staff. The second violin part features a series of triplets (marked '3') with glissandos. The Viola part features a series of triplets (marked '3') with glissandos. The Violoncello part features a series of glissandos (marked 'gliss.'). The Contrabasse part features a series of glissandos (marked 'gliss.').

Figure 40. – Extrait de la base des données musicales avec des glissandos créée pour la texture du vent dans *Entremeio*.

Au début, les éléments musicaux qui sont inspirés du vent apparaissent sous la forme de mélodies lentes avec des effets de *glissando* chez les cordes et des *souffles* chez les bois et les cuivres. Au cours de cette première partie, le rythme s'intensifie et les intervalles augmentent, comme une évolution du vent dans mon imaginaire. Cela commence au violoncelle avec un glissando sur un demi-ton et ici l'harmonie est subordonnée au caractère gestuel, c'est-à-dire, les intervalles sont le moyen par lequel le geste se développe et l'harmonie sera résultante de ce mouvement à travers la rencontre occasionnelle des notes des plusieurs voix. Au départ, ce sont des glissandos très lents qui accélèrent de plus en plus pour évoquer l'augmentation de l'intensité du vent dans ce paysage sonore. Les intervalles atteignent les quintes et les douzièmes et le rythme s'intensifie. Plus l'intervalle du glissando est long, plus la durée est courte. L'intensité sonore augmente aussi en volume et en densité dans l'orchestration pour accentuer davantage cet effet. Nous pouvons notamment reconnaître dans cette évolution les figures rythmiques syncopées, caractéristiques de la musique brésilienne.

12

The musical score for Figure 41 consists of eight staves, each representing a different instrument: Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. B.), Bassoon (Bsn.), Cor (Cr.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.). The score begins at measure 10. The Flute part starts with a melodic line featuring glissandos, marked with a forte (*f*) dynamic. The Horn part follows with a similar melodic line, also marked *f*. The Clarinet part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *f*. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *f*. The Bassoon part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *f*. The Cor part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *mf*. The Trumpet part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *f*. The Trombone part has a rhythmic pattern with glissandos, marked *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Figure 41. – Intégration de la texture de glissandos avec les rythmes caractéristiques brésiliens.

La transition vers la deuxième partie s'opère à travers la superposition de deux couches de texture, avec la dilution des éléments du vent et le remplacement progressif de la texture des glissandos par des articulations courtes (*staccato* et *pizzicati*) qui annoncent la texture de la pluie.

La texture de la pluie est pointilliste et l'harmonie suit une logique de quintes avec des voix qui évoluent en sens contraire.

Figure 42. – Extrait de la base des données musicales créée pour la texture de la pluie dans *Entremeio*.

Le premier violon fait une séquence de quintes ascendantes en croches à partir de la note *la*, montant de ton en ton. Le deuxième violon fait exactement le mouvement opposé. L'alto et le violoncelle suivent la même idée en noires, tandis que la basse fait le même mouvement en triolets de blanches. L'idée est vraiment texturale, construite à partir du matériel produit dans la base de données qui privilégie les intervalles de quintes, avec l'intention d'avoir une texture pointilliste où les notes sont espacées en différents registres, hauteurs et rythmes de manière à créer un espace sonore. Encore une fois, l'harmonie sera subordonnée à la pensée texturale.

L'intégration finale de cette texture a été travaillée rythmiquement à travers des figures syncopées récurrentes dans la musique brésilienne de façon générale qui, suivant la même logique de la partie précédente, s'intensifient progressivement en rendant la texture plus dense, avec en outre de nouveaux instruments dans l'orchestration.

Figure 43 shows a musical score for five instruments: Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Alto (A.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (C.B.). The score covers measures 62 to 66. The music is characterized by a pointillist texture integrated with Brazilian rhythms, featuring numerous triplets and accents. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano).

Figure 43. – Intégration de la texture pointilliste avec les rythmes caractéristiques brésiliens.

Toujours dans la texture de la pluie, un solo mélodieux du hautbois qui commence à la mesure 79 conduit à une augmentation de la densité par l'arrivée de cette même mélodie en micro canon à quatre voix dans sa répétition à partir de la mesure 84. Celle-ci se transforme peu à peu en une somme de trilles et évoque l'intensification de la pluie. Le geste dans toute la portée de cette partie suit la même idée que la partie précédente, un grand crescendo qui atteint son apogée à la mesure 99 et se retire pour faire la transition vers la partie suivante.

Figure 44 shows a musical score for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Htb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (C. B.), and Bassoon (Bsn.). The score covers measures 83 to 86. The Flute part features a micro-canon with trills. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The number 21 is written in the top right corner of the score.

Figure 44. – Micro canon à quatre voix dans la section de bois.

La troisième partie est inspirée des vagues. À partir d'une texture qui part à l'unisson, chacun des instruments de la section des cordes accentue la note sur différents rythmes pour donner le mouvement. Cette structure est un geste cyclique et répétitif qui part et revient, par l'effet des déplacements des notes accentuées dans la section des cordes. Dans la même logique, les ondes s'intensifient avec la somme des instruments au sein de l'orchestration dans la répétition de la structure de base de 12 mesures qui commence par l'unisson de la note *mi* et qui progressivement entend surgir des voix ouvertes en dessous (*ré*, *do*, *si* et *lab*) qui culminent dans la phrase de basse, laquelle apparaît pour la première fois aux mesures 118 à 122. Cette structure se répète avec une augmentation de la densité orchestrale de manière à créer un climax avant le contraste de la transition vers le Calme (*Calmaria*).

The image shows a musical score for a section titled "III. Ondas". It consists of five staves: Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (A.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (C.B.). The tempo is marked as 84. The score begins at measure 111. Each staff starts with a unison note on the string 'mi'. The rhythm is a steady eighth-note pattern with accents. As the piece progresses, the lower strings (Viola, Cello, and Double Bass) introduce lower notes, creating a sense of depth and movement. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte). The score ends with a triplet of eighth notes in the final measure.

Figure 45. – Extrait de la texture des vagues dans la troisième partie d'*Entremeio*.

Après les trois parties initiales qui présentent beaucoup de variations d'intensité, il arrive un grand contraste dans la partie IV : c'est le calme. Cette partie a été structurée en une séquence harmonique préétablie, composée de façon intuitive avec l'intention d'évoquer le sentiment de la paix et dans laquelle nous pouvons apercevoir la simplicité de la sonorité des chansons folk-brésiliennes. La texture statique se compose de notes longues et d'accords consonants qui soutiennent des mélodies très légères dans la section des bois. J'ai parfois recouru à l'hétérophonie dans des phrases chez les bois aux mesures 151 à 156 et 160 à 162, comme un effet représentatif de petites imperfections dans ce contexte très linéaire.

The musical score for Figure 46 shows a static texture across eight staves. The top five staves (Fl., Htb., Cl., Cl. B., Bsn.) contain complex rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mf* and *mp*. The bottom three staves (Cr., Ttp., Ttb.) feature sustained notes with dynamic markings of *mp*. The score is marked with a measure number of 148 at the beginning.

Figure 46. – Extrait de la texture statique dans la partie IV d’*Entremeio*.

La dernière partie est très rythmique. Elle est construite à partir d’une courte mélodie répétée sous la forme de canon minimaliste. L’organisation de ces petits ostinatos a abouti au tissage qui évoque l’image du tissu tressé, à l’aide des décalages du *pattern* composé de cinq doubles-croches dont la prochaine voix du canon commence à chaque quatre doubles-croches. Chaque ligne musicale est indépendante et contribue à la densité générale de la texture. Ici, il y a une forte influence de la musique d’Egberto Gismonti qui utilise souvent dans ses compositions des ostinatos rapides comme base harmonique. Après quelques répétitions en boucle, cette mélodie se révèle peu à peu quand j’ajoute de nouvelles notes à son extension.

The musical score for Figure 47 shows a minimalist texture across five staves. The top four staves (Fl., Htb., Cl., Cl. B.) feature a rhythmic pattern of five eighth notes, with dynamic markings of *cresc.*, *mf*, and *f*. The bottom staff (Bsn.) features a similar rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The score is marked with a measure number of 202 at the beginning.

Figure 47. – Extrait de la texture minimaliste dans la partie V d’*Entremeio*.

Figure 48. – Évolution de la mélodie qui est le motif de la texture minimaliste dans la partie V d’*Entremeio*.

Le rythme abordé dans cette partie finale, qui apparaît très clairement chez les cuivres, dans la main gauche du piano et à la contrebasse, c’est le *baião*, réinventé ici à travers l’augmentation rythmique et le déplacement sur les mesures. Pour faire accélérer, je commence à utiliser la figure de *baião* avec son rythme augmenté comme le montre la figure 42 en bleu. Ensuite, la forme naturelle du *baião* est surlignée en vert. En rouge, nous pouvons voir la même figure décalée dans les mesures suivantes.

Figure 49. – Exemple de l’intégration du rythme de *baião* dans la partie V d’*Entremeio*.

## ***Frevo Serial* – Pour Big Band**

Pièce composée dans le cadre de la résidence auprès du Big Band de l'UdeM, dirigé par Ron Di Lauro.

**Instrumentation :** 4 trompettes, 4 trombones, 5 saxophones, basse électrique, piano, guitare, batterie et percussions.

**Durée :** 9 min.

### **Concept et éléments :**

Le style se fonde sur le rythme brésilien du *frevo* dont les mélodies sont très rapides et virtuoses. Le *frevo* est un rythme originaire du *Nordeste* brésilien qui est très populaire, surtout dans les fêtes de rue à l'époque du carnaval, et qui est joué avec des instruments à vent accompagnés de percussions. Le langage appliqué se rapproche d'une écriture pour *big band jazz*, avec les trompettes à l'aigu et des attaques d'accords bien marquées. Traditionnellement, ce rythme est écrit en 4/4, mais j'ai fait une variation en 7/4, et j'y ai ajouté une alternance rythmique entre le *frevo* en 7/4 et le *swing jazz*.

Inspiré par la musique sérielle, j'ai utilisé pour cette composition la série originale (O) : *reb, mib, lab, sol, si, sib, ré, fa, mi, do, solb, la*, ainsi que ses formes rétrograde (R), inversée (I) et la rétrograde de l'inversée (RI).



Figure 50. – Séries utilisées dans la composition de *Frevo Serial*.

## Structure et intégration des éléments brésiliens :

<i>Frevo Serial</i>			
Section	Mesure	Série	Sujet - Rythme
Intro	1 - 17	(O), (R), (RI), (O)	Jazz Waltz - 3/4
Open solo	18		Solo Drums - free
Bridge 1	19 - 22		Frevo 4/4 et Frevo 7/4
A	23 - 26	(O), (I)	Thème principal - Frevo 7/4
Riff 1	27 - 28	(RI), (R), (RI), (R) / Miroir	Jazz Swing - 7/4
B	29 - 32	(I), (O)	Miroir du thème - Frevo 7/4
Riff 2	33 - 34	(RI), (R), (RI), (R) / Miroir	Jazz Swing - 7/4
Impro 1	35 - 42	Structure harmonique de l'Intro	Jazz Swing - 4/4
Riff 3	43 - 46	(RI), (R), (RI), (R) / Miroir	Attaques Section Rythmique - 7/4
Impro 2	47 - 54	Structure harmonique de l'Intro	Jazz Swing - 4/4
Bridge 2	55 - 58	(R)	Attaques Section Rythmique - 7/4
C Intermezzo	59 - 66	(O), (I) / Miroir	Canon - 7/4
D Intermezzo	67 - 72	(O), (I) / Miroir	Canon / Jazz Swing - 7/4
E Intermezzo	73 - 85	(O), (I) / Miroir	Canon / Attaques Section Rythmique - 7/4
Intro 2	86 - 92	(O), (R), (RI), (O)	Jazz Waltz – Variation 7/4
F	93 - 98	(O), (I) / (RI), (R), (RI), (R)	Thème / Miroir et Riff superposés - Frevo 7/4
G	94 - 102	(O), (I) / (RI), (R), (RI), (R)	Thème / Miroir et Bridge superposés - Jazz 7/4
Bridge 3	103 - 106	(R)	Attaques Section Rythmique - 7/4
CODA	107 - 108	(RI)	Tutti - 7/4

**Tableau 6.** Structure formelle de *Frevo Serial*.

Le point de départ de cette composition est une série de douze notes, mais cette composition ne peut pas être considérée comme réellement sérielle. En réalité, il s'est agi d'un exercice de composition fait librement à partir du système dodécaphonique. Mon intention était d'utiliser la série comme un matériau inspirant pour une composition qui puisse s'élancer vers des chemins mélodiques et harmoniques non conventionnels. Le thème est composé de deux phrases. La partie « A » est constituée de la séquence de notes de la série originale, suivie de la série inversée adaptée

au même rythme. La partie « B » du thème n'est rien d'autre que le rétrograde rythmique et mélodique de la partie A.



Figure 51. – Les thèmes A et B de *Frevo Serial*.

À partir de ce thème, j'ai construit l'introduction sur le tempo de la valse jazz. L'harmonie a été créée à travers la superposition des notes de la série, selon le principe dodécaphonique de ne pas répéter une note avant de présenter toute la série en ordre. Cependant, j'ai gardé la liberté de ne pas suivre strictement cette règle pour donner des caractéristiques harmoniques plus proches du langage du jazz. Toujours dans l'introduction, la mélodie principale du début passe au grave à partir de la mesure 8 où elle prend le rôle de contrepoint. Comme élément de rupture dans la forme traditionnelle du jazz, j'ai placé une ouverture pour solo de batterie juste après l'introduction, qui à la fin de son évolution libre entame le rythme du *frevo* brésilien, ici resignifié dans une mesure 7/4 au lieu du 4/4 traditionnel. Les sujets A et B sont entrecoupés de *riffs* construits sur des variations de la série sous la forme d'accords, à savoir, la superposition de notes des séries RI et R à chaque groupe de douze notes, suivie de son miroir dans la prochaine mesure. Les *riffs* sont des groupes d'accords composés d'attaques rythmiques qui ont la fonction d'un refrain entre les deux parties du thème. C'est un élément esthétique que l'on retrouve également de manière récurrente dans le jazz et la musique brésilienne pour Big Band.

Figure 52. – Exemple du *Riff* (partition transposée) utilisé dans la composition de *Frevo Serial*.

Les sections d'improvisation sont ouvertes en nombre de répétitions, comme d'habitude dans le jazz. Elles sont structurées en une synthèse de l'harmonie de la partie B du thème et sont entrecoupées de ponts (*bridges*) également créés à partir du matériel sériel. Les *bridges* sont construits à partir d'un nouveau motif rythmique et ont la fonction de transition entre les sections.

36 ♩ = 136

**Bridge 3**  
straight

Figure 53. – Exemple du *Bridge 3* (partition transposée) dans la composition *Frevo Serial*.

L'*intermezzo* est constitué d'un grand canon construit à partir du thème principal et de son miroir en commençant le plus aigu possible et en descendant peu à peu vers le plus grave.

Le reste de cette composition a été construit en manipulant le matériel déjà présenté. J'ai travaillé avec plusieurs possibilités de superposition et de re-présentation des thèmes. Ces éléments sont mentionnés dans le tableau 6 avec la description de la forme.



## Conclusion

Sortir de sa zone de confort constitue toujours une aventure. Voyager, déménager, changer sa façon de penser, de voir et d'écouter le monde. Pourtant, changer d'environnement est aussi essentiel à la découverte, même si l'on recherche la découverte intérieure. Dans le domaine de la composition, cela n'est pas différent. Après avoir suivi le cursus de maîtrise à l'UdeM, j'ai pu satisfaire mes attentes. L'expérience dans une nouvelle ville, dans une autre culture, dans une autre langue, dans un autre pays m'a même insufflé une certaine inspiration créative.

Après avoir adopté une vision différente du processus de composition et avoir pu en évaluer les résultats, je suis très heureux et reste convaincu que ces expériences ont été très riches pour mon apprentissage et mon évolution en tant que compositeur. Je me sens en effet, capable de réutiliser les éléments de la musique populaire brésilienne dans la composition contemporaine de concert, en innovant sans perdre la cohérence, l'originalité et le lien avec ma propre culture et mon histoire personnelle. Il est également indéniable que j'ai vécu un profond changement en tant que compositeur, et ce en fréquentant cet environnement universitaire. Je peux affirmer que si je n'avais pas eu l'opportunité de faire ces études, je ne serais certainement jamais arrivé aux résultats esthétiques présentés dans ce travail.

Les deux aspects pour lesquelles je me sens satisfait de mes attentes et j'espère avoir été capable de transmettre dans ce travail se trouvent dans le choix des éléments dont je m'inspire pour composer et dans la façon de les intégrer. Le choix est soigneux et reste lié à ce qui est traditionnel dans la musique brésilienne, un choix très sélectif par rapport à la qualité et l'originalité des éléments. La façon d'intégrer ceux-ci est encore plus minutieuse pour ne pas dénaturer ces éléments et pour qu'ils restent reconnaissables pour l'auditeur, même dans un nouveau contexte esthétique. L'application de cette formule dans la diversité de styles de la musique brésilienne est également importante et confère à cette recherche un caractère plus riche et plus vaste, en souhaitant pouvoir collaborer au développement d'un langage brésilien établi et reconnu dans le milieu international de la musique de concert.

Le fait d'avoir composé des pièces pour différents ensembles et d'avoir collaboré avec divers groupes et ateliers de la faculté de musique souligne aussi cette diversité, en ce sens que j'ai pu

intégrer le langage musical brésilien au milieu classique où les interprètes n'ont pas l'expérience de cette tradition. Les résultats sonores ont toujours été probants et la découverte chez les musiciens d'un nouveau langage a fait l'objet d'une belle adhésion.

L'intégration de nouvelles techniques de composition comme les textures, la composition atonale, sérielle, gestuelle, minimaliste, la fusion entre les cultures, etc., a également montré des résultats très positifs en termes d'adhésion du public, des élèves et des professeurs qui ont collaboré auprès des groupes et des ateliers de la faculté de musique.

Après avoir analysé les compositions qui s'intègrent à ce travail, j'ai noté que l'élément clé de tout mon processus de découverte d'un nouveau morceau se trouvait dans la fusion de différents styles. Au vu de toute ma carrière qui précède la rédaction de ce mémoire, j'ai réalisé que cela avait toujours été une constante dans ma quête d'une expression artistique personnelle et originale. J'ai toujours cru que la création passait par la continuité d'une tradition combinée à la rencontre avec différentes cultures, ce qui se produit naturellement à travers les interactions humaines, et je n'ai jamais eu peur ni hésité à essayer de mélanger les styles, bien que ceux-ci puissent sembler très éloignés esthétiquement.

Enfin, mon rapport avec mes nouvelles compositions et l'œuvre des principaux compositeurs brésiliens qui m'ont influencé dans mon parcours a aussi son importance. On notera des similitudes entre les origines et les thèmes explorés, et que nous conservons plusieurs éléments en commun, cependant, les résultats sont la plupart de fois très différents. Cela dit, j'espère pouvoir avancer encore plus dans le métier de compositeur pour collaborer à la continuité de la composition de la musique brésilienne de concert, ainsi que la diffusion de notre culture dans ce milieu à l'international. L'achèvement de mes études à l'UdeM constitue ainsi une première réalisation en ce sens qu'elle m'a permis d'évoluer dans le développement de mon style propre et d'entreprendre une nouvelle étape dans ma carrière artistique.



## Références bibliographiques

ADLER, Samuel. *Étude de l'orchestration*. Paris, Éditions Henry Lemoine, 2011.

BRAGA, Luiz Otávio. *O violão de 7 cordas – Teoria e prática*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2002.

DISCOGS. Site web officiel : <https://www.discogs.com>

ECM RECORDS. Site web officiel : <https://www.ecmrecords.com>

EGBERTO Gismonti. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26104/egberto-gismonti>>. Consultée le 31 août 2020. *Verbete da Enciclopédia*. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GRAMANI, José Eduardo. *Ritmica*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A., 2002.

GRAMANI, José Eduardo. *Ritmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Paulo Renato Guérios – 2. Ed – Curitiba: Edição do autor, 2009.

H. VILLA-LOBOS, *O índio de casaca*. Réalisateur Roberto Feith. Metavideo Rede Manchete, Rio de Janeiro, 1987. Disponible sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3WNDf03560c>

HEITOR Villa-Lobos. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11902/heitor-villa-lobos>>. Consultée le 31 août 2020. *Verbete da Enciclopédia*. ISBN: 978-85-7979-060-7.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba, Édition de l'auteur, 2007.

MARIANO, Denis. *Percuteria*. Curitiba, Gramofone, 2017.

*NOSSO AMIGO* Radamés Gnattali. Réalisateur Aluisio Didier. Barueri: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (45 min.)

ONCOTO, entreviwe Egberto Gismonti. Rio de Janeiro, 2014. Disponible sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA>

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para violão*. Rio de Janeiro, Garbolights, 2007.

RADAMÉS Gnattali. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>>. Consultée le 31 août 2020. *Verbetes da Enciclopédia*. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SCHETTINI, Marcos Vinicius Lacerda, *Instrumentos e Ritmos Brasileiros, vol. II*, Curitiba, Édition de l'auteur, 2016.

TENZER, Michael. *Gamelan gong Kebyar : The Art of Twentieth-century Balinese Music, with a foreword by Steve Reich*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.